Zur

Geschichte des Orgelspiels,

vornehmlich des deutschen,

im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts.

Von

A. G. Ritter.

Erster Band.

Leipzig.
Max Hesse's Verlag.
1884.

Vorwort.

Die gegenwärtige Schrift hat ihren Ausgang genommen von einigen Monographien, die ich über verschiedene ältere Werke in der „Allgem. musikal. Zeitung“ vor wenigen Jahren veröffentlichte. Die Teilnahme, welche diese Arbeiten bei Kunstfreunden fanden, führte mir manches wichtige Material zu, und dieses, verbunden mit meinem eigenen kleinen Besitztum, gab den Stoff zu diesem Buche. Dasselbe — wie schon der Titel es besagt — macht nicht den Anspruch auf Vollständigkeit: es ist eine Vorarbeit, die einem Späteren, vielleicht auch mehreren, zum Ausgangspunkte in das uns in seinem Umfange gegenwärtig noch unbekannte Gebiet der deutschen und der fremden Orgelspielkunst dienen mag.

Vielseitige, höchst dankenswerte Unterstützung ist mir zu Teil geworden; das Buch selbst wird an den betreffenden Stellen davon Nachricht geben. Doch kann ich mir nicht versagen, schon hier den Dank auszusprechen, den ich dem Herrn J. J. Maier, Custos bei der musikalischen Abteilung der Königlichen Hof- und Staats-Bibliothek in München, für seine Jahre hindurch fortgesetzte hingebende und sachkundige Unterstützung schulde. Durch ihn vorzugsweise wurde es mir möglich, diese und jene empfindliche Lücke auszufüllen und den Zusammenhang herzustellen.

Durch die jahrelang andauernde Arbeit ermüdet und gleichgültig geworden, lehnte ich jede persönliche Betheiligung bei der Herausgabe des Buchs ab; wiewohl sich das nachher änderte und ändern mufste, so wurde ich doch infolge davon durch das Erscheinen der ersten Lieferung nicht weniger überrascht, als der Leser selbst. Zudem befand ich mich derzeit an einem fremden Orte und monatelang in einer Lage, die durch sich selbst alles andere ausschlofs; meine Freunde werden in dieser Andeutung die Erklärung finden für manches, was ihnen bisher befremdend war.

Magdeburg.

Ritter.

Inhalt.

Zur Einleitung.

a. Der Entwickelungsgang des Orgelspiels im allgemeinen Überblick.

Die ältesten der vorhandenen Nachrichten über Orgelspiel und Orgelspieler stammen aus Italien, und reichen zurück bis in das 14. Jahrhundert. Sie feiern in begeisterten Ausdrücken die Kunst zweier Florentiner Organisten, des Francesco Landino († 1390) und des Antonio Sguarcialupo († 1475), ohne jedoch auf das Wesen und Bezeichnende dieser Kunst näher einzugehen. Da auch von den Kunstleistungen selbst uns kein Dokument erhalten geblieben ist, so müssen wir uns an jenen wortreichen Lobreden genügen lassen, welche gebildete und urteilsfähige Zeitgenossen ihren abgeschiedenen Freunden widmeten.

Über das deutsche Orgelspiel knüpft sich die erste und zwar sehr positive Kunde an den Nürnberger Conrad Paumann, einen Zeitgenossen Sguarcialupos. Sein „Fundamentum organisandi“ (1452),*) ein praktischer Unterricht im „Organisieren“ (d. i. Figurieren) vorhandener Tonsätze ist, wenn es auch nur eine Seite der Orgelkunst behandelt, dennoch eine greifbare Hinterlassenschaft, — keine Kunstproduktion selbst, aber eine Anleitung zum Produzieren, die uns über sich und ihren Gegenstand vollkommen aufklärt. Mit einigen, dem „Fundamentum“ beigegebenen Präambuln, allerdings sehr primitiver Art, tritt zugleich die damalige schaffende Kunst in den Kreis der Geschichte, um nach nur 50 Jahren in A. Schlicks bedeutsamen Orgelsätzen den Beweis zu liefern, dafs schon damals die Grundsätze bekannt und von den Bessern anerkannt waren, denen heute der gediegene deutsche Orgelmeister folgt.

Etwa 70 Jahre nach Paumann erscheint zum erstenmal die Orgelkunst Frankreichs auf dem Gebiet historischer Forschung, und zwar mit wirklichen, in sich fertigen, auf sich selbst beruhenden Produktionen. Die umfangreiche Sammlung des Pariser Buchdruckers P. Attaingnant (1530) enthält neben mancherlei auf die Orgel Übertragenem auch viel für die Orgel Erfundenes, und dieses in sehr erfreulicher Gestalt.

Von Englands Orgelspiel gehören die frühesten Nachrichten der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Zeit seiner allgemeinen Kunstblüte, an, und damit zugleich der Blütezeit des englischen Orgelspiels selbst; denn die damals gefeiertsten und bedeutendsten Komponisten, wie sie England nicht wieder hervorbrachte, waren zugleich als Organisten thätig. Mit der Glanzperiode der englischen musikalischen Kunst erlosch zugleich die Glanzperiode des englischen Orgelspiels; weder Riesensäle, noch Riesenorgeln konnten der einen, noch dem andern wieder aufhelfen.

Nicht höher hinauf, als bis zum letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts reichen die

*) Man sehe Fr. Chrysander „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft.“ II. Band. S. 177 „Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi Magistri Conradi Paumanns.“ — Herausgegeben mit Anmerkungen von W. Arnold, H. Bellermann und Fr. Chrysander.

mir bekannt gewordenen Proben des Orgelspiels in Holland und Belgien. Diese Proben aber sind von Bedeutung, und bezeugen eine bisher lang und warm gehegte Pflege der Kunst; Holland, wie noch heute, that es im deutschen strengern Sinne; Belgien, anfangs mehr italienischer Virtuosität zugethan, wandte sich schliefslich dem Geschmack seiner südlichen Nachbarn zu, Holland und Belgien treffen zusammen in dem Wohlgefallen an den Glockenspielen.

Eine vollkommen selbständige Stellung nehmen Spanien und das ihm so nah verwandte Portugal ein. Was uns einige Meister des 16. Jahrhunderts und einer nur wenig spätern Zeit hinterlassen haben, steht auf einer bedeutenden Höhe, und weist zugleich die sonst nahe liegende Annahme, Spanien habe in Sachen der Orgelkunst unter dem vorwiegenden Einflusse der von ihm beherrschten Niederlande gestanden, zurück.

In diesen flüchtigen Mitteilungen über das erste nachweisbare Auftreten der Orgelkunst in den genannten Ländern darf der Leser jedoch keine gewonnenen festen Punkte sehen, an welche sich in ununterbrochenem Fortgange die Darstellung der Kunst-Entwickelung knüpfen liefse. Abgesehen von einem jeweiligen Zurücktreten der Kunst-Äufserung hier oder da bis zur Unsichtbarkeit, lassen auch die uns überkommenen Nachrichten und Materialien mancherlei Unvollständigkeiten befürchten; so dafs wir in der That aufser Stande sind, jetzt zu bestimmen, ob gewisse Lücken — wie z. B. für Italien die unmittelbar auf Sguarcialupo folgenden Jahre, für Deutschland die Zeit der Reformation — der Unfruchtbarkeit der Künstler, oder der Nachlässigkeit der Historiker, oder irgend einer andern und nicht notwendig andauernden Ursache beizumessen sind. In den frühesten Zeiten, so lange die Bestrebungen dem Aufsuchen und Wiedergeben von nur entlehntem Stoffe galten, ergänzen die Vorgänge in den verschiedenen Ländern sich gegenseitig — von untergeordneten Spezialitäten natürlich abgesehen. — Nachdem aber dem Aufsuchen von fremdem, das Erfinden eigenen Stoffes vorgezogen und mit Erfolg ausgeübt, und das Orgelspiel demzufolge in den Rang einer selbständigen Kunst erhoben wurde, da konnte von gleichmäfsigen Bestrebungen und gegenseitigen Ergänzungen nicht mehr die Rede sein. Die Verschiedenheiten in Lokalität, Nationalität, Bedürfnis, Auffassung u. s. w. machten sich überall geltend und die einer Wurzel entsprofste Pflanze teilte sich in zahlreiche, anscheinend einander kaum noch verwandte Zweige.

---

b. Die Orgel von ihrem ersten Bekanntwerden im westlichen Europa bis zum Ende des XV. Jahrhunderts.

Über die *Beschaffenheit der Orgel* zur Zeit der genannten Florentiner Orgelspieler lassen sich nur Vermutungen aufstellen, die, wenn sie auch einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich haben, doch nur als Vermutungen gelten können. — Nach ihrer Einwanderung in das Abendland (um 800 christl. Zeitrechnung)*) war die Orgel ein Tonwerkzeug für die Fäuste, nicht für die Finger. In den Kirchen zu einfachen Intonationen benutzt, mag sie sich sehr brauchbar erwiesen haben, denn ihre Verbreitung in Frankreich, Deutschland, Italien, England etc. ging rasch von statten, vorzugsweise mit Hülfe Orgeln bauender deutscher Mönche. Langsamer erfolgte ihre Umgestaltung zu einem spielbaren Instrumente; begünstigt aber durch den Umstand, dafs in den ersten Zeiten Orgelspieler und Orgelbauer gewöhnlich in einer und derselben Person vereinigt waren, und die verbessernden Ideen des Einen sofort durch die Hand des andern ausgeführt werden konnten, fand sich auch in dieser Beziehung eine Art von Aushülfe. Für den Orgelspieler lag der Wunsch nahe, ein Instrument zu häuslicher Übung zu besitzen; der spekulative Orgelbauer unternahm es gern, diesen Wunsch, der sein eigener war, zu realisieren. So bauten kunstfertige und im Orgelspiel erfahrene Mönche unter Anwendung kleinerer Verhält-

*) Constantin Kopronymus sandte um d. J. 755 eine Orgel an Pipin, welche in Compiegne aufgestellt wurde.

nisse das feststehende Positiv, das tragbare Portativ, — Instrumente, die in der klösterlichen Zelle, wie in dem häuslichen Zimmer bequem Raum fanden. Nunmehr ist zu unterscheiden zwischen Kirchen- und Haus-Orgel. Da der auf der Haus-Orgel sich Übende seine Übungen schwerlich auf die kanonischen Melodien beschränkte, sondern mit der Zeit darüber hinausging; da er überdies in den mittlerweile und wahrscheinlich an der zugänglicheren Haus-Orgel aufgefundenen möglichen und unmöglichen Zusammenklängen ein freies Feld zu allerhand Unternehmungen fand,*) so liegt hier die erste Pflegestätte für das selbständige Orgelspiel. Wie sich dieses an der Haus-Orgel entwickelte, so blieb auch diese für längere Zeit das Instrument, dessen sich die Orgelspieler zu ihren aufserkirchlichen Vorträgen bedienten. Brauchbar dazu war die Haus-Orgel schon frühzeitig geworden. Unter die beschränkenden Bedingungen der häuslichen Räumlichkeit gestellt und in der weitern äussern Ausdehnung gehemmt, richtete sich der Fleiss des Arbeiters auf die Vervollkommnung der innern, namentlich der mechanischen Teile, und so gelangte die Haus-Orgel weit früher zu einer gewissen Vollendung, als die Kirchen-Orgel, die, durch den weiten Raum dazu aufgefordert, auf Kosten der Spielbarkeit nach äufserer Vergröfserung strebte und eine Tongewalt zu gewinnen suchte, in der Wirkung auf den Zuhörer derjenigen analog, welche die imposanten Kirchenhallen auf den Beschauer ausübten. Die Haus-Orgel wurde sehr früh zu einem notwendigen Requisit für vornehme Häuser; sie war hier jedenfalls schon eingeführt vor der Zeit des ältesten uns bekannten Orgelkünstlers,**) und erhielt sich daselbst, auch nachdem mit dem Klavichord (zwischen 1350 bis 1400) die Erfindung einer Reihe besaiteter Tasten-Instrumente von handlicherer Gröfse begonnen hatte. An der Haus-Orgel bildete sich die Spiel- und Denkfertigkeit aus, von welcher die Kirchen-Orgel nach erlangter fingergerechter Behandlungsart, wie nicht weniger auch die erwähnten Tasten-Instrumente Gebrauch machten, der Art, dafs bis nach dem Abschlusse des 17. Jahrhunderts die Litteratur für alle diese Instrumente eine gemeinsame war. — (S. 7.)

*) Die Oktaven- und Quintenreihen Huebalds († 930) sind gewifs nicht zu allererst mit Sängern, sondern an den beliebig fortklingenden und abzuändernden Tönen der Orgel ausprobiert und vielleicht eben darum „Organum" benannt worden.

**) Der Florentiner Dante (geb. 1265) spricht von der Orgel als von einem zu seiner Zeit sehr bekannten Instrumente. („Purgator.", 2. Ges.). —

---

c. Francesco Landino und Antonio Sguarcialupo.

1325—1476.

Das Leben und die Wirksamkeit dieser beiden Künstler fallen noch in die Zeit, wo sich die Organisten nach dem, was soeben über das Gegensätzliche in der Spielbarkeit der Kirchen- und Haus-Orgel gesagt wurde, in einer Art von Doppelstellung befanden: als Orgelschläger bei der Kirche, und als Orgelspieler an fürstlichen Höfen und in reichen Patrizier-Häusern. Die letztere dieser Eigenschaften gab ihnen vorzugsweise und vielfach Gelegenheit, sich uneingeschränkt als Künstler geltend zu machen; ihre Stellung als Hof- und Haus-Beamte führte sie gebildeten Kreisen zu und reihete sie denselben um so fester ein, je ebenbürtiger sie sich auch aufser dem Bereiche ihrer Kunst erwiesen. Landino und Sguarcialupo, zeitlich durch mehr als ein halbes Jahrhundert von einander getrennt, lebten in der „die Blühende" genannten Stadt am Arnoflufs unter gleichen Verhältnissen, insofern unausgesetzt wechselnde, stets die Gegensätze anstrebende politische Verhältnisse „gleiche" genannt werden dürfen, und genossen der Vorteile, welche eine, selbst unter den sich bekämpfenden Wogen des bürgerlichen Verfassungslebens ungestört fortdauernde Begünstigung von Wissenschaft und Kunst gewährte. Denn das sich selbst regierende, wie das von einer einst vertriebenen Familie beherrschte Florenz war und blieb unverändert die Pflegestätte klassischer Bildung und moderner Kunst. Die Namen eines Dante, Petrarca, Bocaccio, Poliziano, Giotto, Brunelleschi, Ghiberti und anderer,

wie sie als Dichter, Gelehrte, Künstler, gleichzeitig oder einander folgend, in Florenz lebten, eines Cosimo de Medici (1389—1464) und Lorenzo Magnifico († 1492) endlich, die als fürstliche Schutzherren die ausgezeichneten Geister ihrer Zeit um sich versammelten, bezeichnen zur Genüge die Atmosphäre, in welcher unsere beiden Orgelkünstler lebten. —

Francesco Landino, nach seinem körperlichen Gebrechen „il Cieco“, nach seiner Kunst „Francesco degli Organi“ genannt, ist der um 1325 (blind) geborne Sohn eines nicht ungeschätzten Malers aus der illustren Familie der Landini zu Florenz. Allgemein anerkannt als der bedeutendste Musiker und Orgelspieler des Landes und der Zeit, nicht minder berühmt als Philosoph und Dichter, bleibt es nicht ganz zweifellos, welcher der ihn auszeichnenden Eigenschaften der Lorbeer galt, womit ihn der Doge von Venedig, Lorenzo Celsi, i. J. 1364 krönte.*) Galt, wie wahrscheinlich, diese Auszeichnung dem Orgelspieler, so wird auch das Wettspiel, das Landino mit Francesco da Pesaro, dem Organisten an der St. Markus-Kirche in Venedig, bestand, nicht so unentschieden verlaufen sein, als der Erzähler (Caffi) zu verstehen giebt. — Landino starb i. J. 1390, alt, aber noch im Vollgenusse seines Ruhms, und ward in der St. Lorenzo-Kirche zu Florenz begraben.

Die Libreria Medico Laurenziana zu Florenz bewahrt in einem von Sguarcialupo hinterlassenen prachtvollen Codex verschiedene Gedichte**) und Vokal-Kompositionen Landinos. Eine daraus entlehnte 3stimmige Kanzone hat R. G. Kiesewetter veröffentlicht.***) Die Bedeutung dieses Stücks, das uns keinen Kunstgenufs gewähren kann, gerecht zu würdigen, mufs man sich den Weg vergegenwärtigen, den die schaffende mehrstimmige Kunst bis dahin eingeschlagen hatte.

*) Während des Besuchs des Königs von Cypern und in Anwesenheit Petrarcas.

**) Proben daraus in Ambros' Geschichte der Musik, T. III, S. 470. .

***) „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs.“ Leipz. 1841.

Nach Hucbalds (oder eines andern) Vorgange wurde die Mehrstimmigkeit dadurch hergestellt, dafs man über eine gegebene, festzuhaltende Tonreihe (Tenor, später Cantus firmus genannt) zunächst eine zweite, endlich eine dritte Reihe setzte. Der Zusatz wurde „Organum“ oder „Kontrapunkt“, das Verfahren selbst aber „Organisieren“ oder „Kontrapunktieren“ genannt. Eine unter den Tenor gelegte, also tiefere Stimme, die sogenannte „Basis“, ist die Errungenschaft einer spätern Zeit. Das Fortschreiten der verschiedenen Stimmen geschah zwar anfangs stets gleichzeitig, machte aber gleichwohl, damit es ein gleichzeitiges blieb, die Aufstellung eines bestimmten Zeitmafses, einer Mensur, notwendig. Als in weiterem Fortgange ein Organum eingeführt wurde, das, zunächst durch Antizipation und Retardation, später unter Anwendung von Durchgängen u. s. w., einem Tone des Tenors zwei begleitende gegenüber stellte, wurde die Erfindung von Tonzeichen mit Andeutung der jedesmaligen Zeitdauer (die Mensuralnote) unerläfslich. Ein solchergestalt dem Tenor gegenüber in halb so langen Noten abgefafstes Organum hiefs „Diskantus“,*) das Verfahren: Diskantieren. Die Entwickelung des Diskantus vollzog sich in den Jahren 1050 bis 1200. Die Abfassung der Stimmen geschah stets reihenweise, wie beim Organum; es wurde zunächst zum Tenor die erste passende Tonreihe, dann zu beiden die zweite u. s. f. gesucht; eine dabei leitende Harmoniefolge oder akkordische Reihe lag nicht im Bewufstsein des Diskantierenden, ebensowenig, als die zu unterst liegende Stimme, der Tenor, die Eigenschaft des Bafsmässigen in unserm Sinne trug. — Kaum ist wohl die Bemerkung nötig, dafs man bei dem Diskantus, dem zweiteiligen Organum, nicht lange stehen blieb. Der Weg lag offen da, und es wurde bald zur Anwendung rascherer Töne und Noten geschritten. Solch rasche Töne nachträglich in bereits vorhandene, an sich fertige Tonreihen einzuflechten, war

*) „Contrapunctus floridus“, im Gegensatz zu „Contr. nota contra notam“ oder „Contr. familiaris“.

das besondere Geschäft aller, vornehmlich der deutschen Orgelspieler im 16. Jahrhundert.*)

Bei diesem ganzen Entwicklungsgange waren die in den Kirchen angestellten Sänger das eigentlich Bewegende und Vorwärtstreibende. Nach Einfall und Willkür hatten sie zunächst den tonischen und weiterhin auch den zeitlichen Parallelismus zwischen Tenor und Kontrapunkt aufgehoben, indem sie ein Intervall mit dem andern vertauschten und zwei Noten an die Stelle einer einzigen setzten. Dem Unheil, das aus solcher Willkür hervorgehen musste, suchten die Theoretiker und Tonsetzer zu steuern durch Regelung des von den Sängern auf praktischem Wege Aufgefundenen und durch schriftliche Aufzeichnung des Kontrapunkts.**) Allein als die Sänger, den Theoretikern immer um einen Schritt voraus, über den Diskantus hinausgehend, beliebige Töne in beliebiger Anzahl einschalteten, da wurde der Gesang so wüst und der dadurch erregte Unwille so allgemein, dafs Papst Johann XXII. im J. 1322 — also ungefähr zur Zeit von Landinos Geburt — von Avignon aus ein Verbot gegen den willkürlich geübten Diskantus erliefs. Im Verein mit der öffentlichen Meinung machte dies die Sänger schweigsamer; die Theoretiker traten entschiedener mit ihren Forderungen, die Tonsetzer kühner mit ihren Aufzeichnungen hervor. Die bisherige Willkür hörte auf, nachdem sie ihre revolutionäre Aufgabe erfüllt hatte. Die Tonsetzer aber hatten bereits angefangen, sich nicht mehr nur mit dem Diskantieren gegebener Tenore zu beschäftigen, sondern sie erfanden und bearbeiteten deren eigene, und wurden „Komponisten", wie wir heute die lediglich aus sich selbst produzierenden Tonsetzer nennen.

Landinos vorerwähnte Kanzone***) gehört dem ersten Jahrhunderte der aus sich selbst schöpfenden Kunstproduktion an. Das 3stimmige, aus zwei Teilen bestehende Stück zeigt durchaus die Haltung einer kontrapunktischen Arbeit in dem oben angedeuteten Sinne. Die mit Vorliebe in allen Stimmen angewandten Sekundenschritte geben jeder derselben eine melodische Färbung, entziehen aber freilich der tiefsten die Eigenschaft einer kräftigern harmonischen Unterlage. Die Harmonie erscheint, wie es bei der beschriebenen damaligen Art zu komponieren nicht anders sein konnte, als das mehr zufällige Produkt der nach einander erfundenen Stimmen, nicht aber als deren erzeugender Boden. Quinten-Parallelen, Reste des ältesten Organums, kommen vor, seltener und weniger abschreckend jedoch, als bei den nachmaligen vorzugsweise deutschen Koloristen (1500 bis 1600); füllende Klänge, wie z. B. die Sexte, werden gewöhnlich durch Antizipation oder durch Synkopation eingeführt und treten in der Zwittergestalt eines halb harmonischen, halb harmoniefremden Tones auf. Auch diese Sexten erinnern an das alte Organum, aus dessen Quinten-Parallelen sie durch Vorausnahme herausgerückt wurden. Die von Landino (und noch lange nach ihm) angewandte auffällige Schlufswendung führt nicht vom Leitton direkt, sondern auf einem Umwege über die Sexte gehend in die Oktave (er — Landino — schreibt nämlich fis e g
c d
a g, nicht fis g.)
Die Terz fehlt dem Schlusse, und scheint überhaupt gern vermieden. Dem Rhythmus mangelt die klare Ausprägung; der 6teilige Takt markiert sich (wie noch bei dem um hundert Jahre spätern Paumann) bald als aus 3 mal 2, bald als aus 2 mal 3 Vierteln bestehend. Ein Eingehen auf den Wort-Ausdruck wird man bei dieser frühen Gesangkomposition wohl kaum erwarten.

Die kunstrichterlichen Urteile über Landinos Kompositionen lauten verschieden. Fétis, der verschiedene davon kannte, findet darin mehr Milde des Ausdrucks, mehr Freiheit der Harmonie, als bei allen übrigen Zeitgenossen, Jacopo da Bologna ausgenommen. Kiesewetter dagegen, nur mit der einen Kanzone bekannt, schreibt zwar dem Eingange des 2. Teils „eine gelungene, von unbewufstem Instinkt diktierte Melodie"

*) Man sehe weiter unten den Abschnitt „die Koloristen".

**) Im 12. und 13. Jahrhundert lehrten den Diskantus Guido von Chalis und Hieronymus aus Mähren.

***) „Non avrà pietà" (Kiesewetter „Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesangs." Leipzig 1841 Beisp. Nr. 13.)

zu, sagt aber im übrigen:*) „Ein Musiker, der so schlechten Kontrapunkt machte, könnte kein leidlicher, viel weniger ein guter Organist gewesen sein, auch wenn er ein besseres Instrument zu behandeln gehabt hätte, als es die Orgeln im 14. Jahrhundert überhaupt gewesen sein können, welche nur einzelne Töne oder je zwei (mit beiden Fäusten) konnten hören lassen etc.“ Der deutsche Kunstrichter übersieht, dafs Landino, wie jeder andere, zunächst im Vergleich mit seiner und der vorausgegangenen Zeit beurteilt werden muss, wobei der Eindruck auf gebildete Zeitgenossen jedenfalls Beachtung verdient. Der Kontrapunkt Landinos ist in der Ausführung der Kontrapunkt seiner, in der Idee aber, wenn auch nicht mit Bewufstsein erfafst, der unserer Zeit; denn es liegt darin der Keim von jener Kristallisierung selbständig geformter Stimmen zu einem harmonischen Ganzen, wie wir dieselbe in jedem kunstmäfsig gearbeiteten Tonsatze suchen. Was aber seine Orgelkunst betrifft, die seiner Zeit den Gebildeten so bewunderungswert erschien, so wird er darin das Beste des bis dahin Erlebten geleistet, im übrigen aber sich zu seinen Vorträgen der Haus-Orgel bedient haben, falls die italienischen Kirchen-Orgeln, wie zu vermuten, damals noch unter der Herrschaft der Fäuste standen. Eine Probe seiner Orgelkunst ist nicht auf uns gekommen; sein Spiel konnte nach Ausweis der Kanzone ein 2- und 3stimmiges, mochte aber auch, wie es die ältesten Toccaten sind, ein in Passagen glänzendes sein, und darum um so mehr imponieren. Sein Name steht hier als der eines berühmten Orgelspielers und frühesten Komponisten, zu dessen Beurteilung vorläufig das Material fehlt.

Antonio Sguarcialupo,**) der erste Organist an der neuen i. J. 1435 geweihten Kathedrale Santa Maria zu Florenz, ist, gleich Landino, einem alten edeln Geschlecht entsprossen. Ausgezeichnet durch Abstammung und berühmt durch gelehrte und künstlerische Bildung, namentlich durch sein aufserordentliches Orgelspiel, lebte er am Hofe des Lorenzo Magnifico, mehr als Freund, denn als Diener dieses hochgebildeten, von einem Kreise berühmter Gelehrter und Künstler umgebenen Fürsten. Seine Vorträge auf der Orgel, wodurch zahlreiche Fremde, „selbst aus entlegenen Ländern“, nach Florenz gezogen wurden, scheinen lediglich aus den Ergüssen einer frei schaffenden Phantasie bestanden zu haben. In diesem Sinne konnten ihn gleichzeitige Schriftsteller einen aufserordentlich gewandten Spieler („suonatore abilissimo“) nennen. Aufgezeichnete Kompositionen, gleichviel, ob für die Orgel oder für die Singstimme, hat er nicht hinterlassen, aber der Nachwelt dafür einen reichlichen Ersatz gewährt durch jene oben schon erwähnte, prachtvoll ausgestattete Sammlung von Kompositionen älterer italienischer Komponisten, welche für die italienische Kunstgeschichte jener Zeit das einzige uns überkommene Material*) in ziemlich ausreichender Fülle enthält. Auf das feinste Pergament meisterlich geschrieben und in den Namens-Initialen der Komponisten mit deren Miniaturbildern geziert,**) enthält dieser jetzt auf der Libreria Medico-Laurenziana***) zu Florenz aufbewahrte Codex verschiedene Vokal-Kompositionen von dreizehn italienischen Meistern aus dem 14. und 15. Jahrhundert.†) Der Behauptung einiger späteren Schriftsteller entgegen befindet sich darunter kein Stück von Sguarcialupo, wodurch die Meinung, dass S. nicht Komponist war, eine gewisse Bestätigung erhält.

*) „Über das Leben und die Werke P. Palestrinas“ von Baini, übersetzt von Kandler, herausgegeben von Kiesewetter. Leipzig 1834, S. 32.

**) Nach L. F. Casamoratas Aufsatz in der Gazetta mus. di Milano 1847, Nr. 48.

*) Eine ähnliche, von Fétis noch benutzte Sammlung auf der Bibliothek in Paris, ist, so viel ich weifs, in den Bränden der Kommune zu Grunde gegangen.

**) Auch das Bild Landinos ist darunter; er hält, den Tönen lauschend, eine jener Miniatur-Orgeln auf den Knieen, die man „Ninfale“ nannte.

***) Manuskripte, Nr. LXXXVII.

†) Es sind folgende: Giovanni da Cascia o da Firenze — Jacopo da Bologna — Ghirardello da Firenze — Vincenzo Abate Riminese — Lorenzo da Firenze — Donato Monaco benedittino da Firenze — Nicolò Preposto Perugino — Fr. Bartolino da Padora — Francesco Cieco (Landino) da Firenze — Fr. Egidio e Guglielmo, Agostiniani Francesi — Zaccaria Cantore Pontificio — Andrea da Firenze organista.

In betracht der bewunderungswürdigen Leistungen ihres Mitbürgers dekretierte die Signoria von Florenz nach seinem 1475 erfolgten Tode die Aufstellung seiner Büste in S. Maria bei jener Orgel, deren Klänge durch die Hand des Lebenden die Zeitgenossen so oft „bewegt und erhoben" hatten. Nach der Vertreibung der Medici (1494) wurde die Büste nächtlicherweile fortgenommen, aber bei deren Rückkehr aus 18jähriger Verbannung wieder aufgestellt. Sie erhielt und behielt ihren Platz neben den Bildnissen von Arnoldo di Lapo, Brunelleschi und Giotto, den Baumeistern der Kirche. Während dieser Meister Werk den Beschauer noch heute, wie vor fast 500 Jahren, entzückt, sind Sguarcialupos Töne, die in den neuvollendeten Hallen, diese belebend, sich ergossen, verklungen und nur das stumme Zeugnis des Marmors und das beredtere der Inschrift von der Hand des fürstlichen Freundes ist geblieben.*)

Die eigentlichen künstlerischen Leistungen Sguarcialupos sind nicht, wie diejenigen Landinos, nur auf die Haus-Orgel, sondern ebensogut auf die Kirchen-Orgel zu verweisen. Denn abgesehen davon, dafs die italienischen Kirchen-Orgeln eine äufserliche Vergröfserung nicht in dem Mafse anstrebten, wie z. B. die deutschen und französischen, und also an und für sich mechanisch leichter zu bewältigen sein konnten, dürfen wir uns auch die seit Landino verflossene längere Zeit nicht ohne Fortschritte im Orgelbau denken, selbst auch wenn das Pedal dem Orgelwerke in S. Maria gefehlt hätte. Schlick verlangt, etwa 30 Jahre nach Sguarcialupo, für die deutschen Kirchen-Orgeln eine fingergerechte Spielbarkeit, und setzt das Pedal, „dessen man sich in Italien auch befleifsigt", als etwas Selbstverständliches voraus. Überdies haben wir ein direktes Zeugnis in Polizianos an die Stadt Florenz gerichteten Worten: „lange gehörten seine Töne deiner Kirche an",**) woraus wohl mit Recht zu schliefsen, dafs der gefeierte Organist mehr als blofse Intonationen in der Kirche hören liefs.

*) Ambros, „Geschichte der Musik", II, 487.

**) In der Grabschrift „Jure novas etc." Ambros, Geschichte der Musik", III, 468.

Mit Sguarcialupo hört für das Orgelspiel die Sage auf; des Deutschen Paumanns „Fundamentum" v. J. 1452 ist eine durch sich selbst belegte Thatsache, welcher, anfangs allerdings durch Lücken getrennt, ebenso beglaubigte andere folgen. Die Anfänge einer italienischen Orgel-Litteratur liegen um fast ein Jahrhundert später; auch gehen sie nicht von Italienern aus, sondern von zwei berühmten, in Italien lebenden Niederländern.*) Sie gehören der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also derjenigen Zeit an, wo die seit der Rückkehr der Päpste von Avignon (1377) in Italien sich einführende musikalische Herrschaft der Niederländer zur Blüte gelangte.**) — Von denjenigen Niederländern, welche als Sguarcialupos ältere oder jüngere Zeitgenossen die Kunst zu eben jener Blüte hinauf führten, sind die folgenden als die einflufsreichsten zu nennen:

Wilhelm Dufay (kurz nach 1355 zu Chimay im Hennegau geboren, gestorben 1432 zu Rom als päpstlicher Sänger); —

Egidius Binchois (um 1400 zu Binche im Hennegau geboren, um 1460 gestorben als Kapellsänger Philipps des Guten von Burgund); —

Anton Busnois (aus Flandern, stand seit 1467 in der Kapelle Karls des Kühnen und seiner Tochter und Nachfolgerin Maria, (seit 1477), der nachmaligen Gemahlin von Maximilian); —

Johann Okeghem oder Okenheim (um 1415 geboren, Sänger in der Kapelle Karls VII. und Ludwigs XI. von Frankreich);***) —

Jacob Hobrecht (ist gegen 1430 geboren, und war zuerst Kapellmeister in Utrecht, später in Antwerpen); —

Josquin de Prés (geb. 1445 zu Cambray, gestorben 1521 zu Wien, päpstlicher Sänger, dann in Diensten des deutschen Kaisers). — Ein berühmter (?) Zeitgenofse der älteren von den Genannten war der Engländer Dunstable, der, 1458 gestorben, auf dem

*) Adrian Willaert und Jachet Buus (1550).

**) Wilhelm Dufay starb 1432 als päpstlicher Sänger; auch Josquin (1445—1521) gehörte eine Zeit lang der päpstlichen Kapelle an.

***) Von 1461—1483.

ihm in der St. Stephans-Kirche, Walbrook in London*) errichteten Denksteine als Mathematiker, Astronom und Musiker höchlichst gerühmt wird.

Von Dufay, Busnoy, Dunstable und anderen der hier Genannten finden sich Tonstücke abgedruckt in A. W. Ambros' „Geschichte d. M." II, 515 u. ff., in Forkels „Geschichte d. M." II, in Kiesewetters „Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung der weltlichen Musik", ferner in dessen „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs", in Fr. Commers „Musica sacra" und dem dazu gehörenden „Nachtrag".

*) Ambros, „Geschichte der Musik", II, 471 u. ff.

Erste Abteilung.

Das Orgelspiel in den aufserdeutschen Ländern bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts.

1. Italien.

Aus den zunächst auf Sguarcialupo folgenden 50 bis 60 Jahren besitzen wir weder Nachricht noch Probe von dem Orgelspiel in Italien. Es hat die Zeit begonnen, in welcher die Niederländer hier, wie überall, durch Kunstlehre und Kunstübung allmählich das Übergewicht und die Herrschaft gewinnen. Zwei ihrer bedeutendsten Meister sind es auch, denen unsere Kunst nach jener Pause die ersten der in Italien uns begegnenden Werke verdankt, welche auf die Orgel bezug nehmen. Dies „Bezug nehmen" besteht in nicht mehr, als in den wenigen Worten auf dem Titel der Bücher, dahin lautend, dafs der Inhalt gesungen und gespielt werden könne auf allerhand Instrumenten und auch auf der Orgel. Es handelt sich also hier um nicht mehr als um eine der Orgel gemachte gelegentliche Gabe, welche uns von dem damaligen Stande der Kunst nur ein sehr verblafstes Bild gewährt. Wie es dieser Zeit mit dem Orgelspiel bei den Italienern selbst stand, können wir nur schliessen aus der Sicherheit, mit welcher in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die jetzt ein- und durchgreifenden Italiener bestimmter ausgeprägte Formen unter nächster Beziehung auf die Orgel behandeln, und dadurch ein ihrerseits stetiges Fortarbeiten bekunden, ein Fortarbeiten, das unbemerkt bleiben mufste, da die Niederländer überall in der vordern Reihe standen.

Der gegenwärtige Abschnitt beschäftigt sich zunächst mit der bezüglich der Orgel nur untergeordneten Wirksamkeit der Niederländer in Italien, woran sich dann die Darstellung der weit folgereicheren der Italiener selbst anschliefst.

a) Die niederländischen Orgelmeister in Italien, kurz vor und nach dem Jahre 1550.

Ihrem ernsten, der Vertiefung zugewandten Sinne gemäfs behandeln die niederländisch-italienischen Orgelmeister die gelehrte Form des sogenannten „Ricercare"*) mit Vorliebe. Die kunstvolle, leicht ins Gesuchte ausartende Bearbeitung unterschiedener Hauptgedanken, die in gesonderter Behandlung nebeneinander stehen, ist das Bezeichnende dieser Form. Eine engere Beziehung, eine, wenn auch nur entferntere Verwandtschaft zwischen den einzelnen Motiven, welche zu einem Satze verbunden sind, besteht für gewöhnlich nicht; allen gemeinschaftlich ist ein gewisser Ernst, der jedoch mehr ein Wiederschein der strengen Arbeit, als ein Abbild der musikalischen Gedanken ist. Das erste Motiv eines solchen

*) Ricercare heifst: mit Fleifs erforschen und nachsuchen, dieweil in Traktierung einer guten Fuge mit sonderbarem Fleifs und Nachdenken aus allen Winkeln zusammengesucht werden mufs, wie und auf mancherlei Art und Weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, dupliert, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich und anmutig zusammengebracht und bis zum Ende hinaus geführt werden könne. (M. Praetorius „Syntagma musicum" III, 21. (1619.)

Stücks wird in der Regel fugenweis eingeführt, die übrigen ebenso, doch mit den letzten Ausklängen des vorhergehenden Motivs verschränkt. Die Behandlung der stets realen Stimmen entspricht der eines fugierten ernsten Chorsatzes; doch fehlen instrumentale Figuren nicht ganz. Nach Baini,*) dem vormaligen päpstlichen Kapellmeister, hat man zuerst streng gearbeitete und für die Kirche bestimmte Instrumentalsachen Ricercaren genannt. Fanden sie Beifall, so machten nachträglich untergelegte Worte die Stücke auch für die Sänger brauchbar. Mancher Drucker mag den Erfolg nicht abgewartet, sondern in Erwartung, dafs er nicht ausbleiben werde, sogleich auf den Titel gesetzt haben: „zu spielen auf allen Sorten von Instrumenten und zu singen."

In den Ricercaren der Niederländer ist die kontrapunktische Kunst alles, musikalischer Inhalt und Ausdruck nichts.**) Die gleichzeitigen Italiener, wie z. B. Anibale Padovano, (1550) sind darin wenig besser; die späteren zeigen sich dem Ricercare nur wenig geneigt. Bedienen sie sich dieser Form, so fassen sie sich weit kürzer (z. B. Palestrina, 1590), sie wenden schnellere und instrumentale Gänge an, bringen überhaupt mehr Leben hinein, wobei die seit 1550 beliebt gewordene Toccate und das modische „Diminuieren" nicht ohne Einflufs geblieben sein mögen. — Die Deutschen benutzen die Ricercareform im ganzen wenig; doch finden wir aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts Ricercaren von Hasler und Erbach, aber wesentlich gekürzt, und die des letzteren durch Anwendung schneller Gänge vollständig instrumental geformt. — Die Franzosen scheinen das Ricercare gar nicht zu kennen, die englischen Komponisten bildeten daraus die abgeschwächte Form der Instrumental-Phantasie,***) wofür Deutsche und Belgier den Ausdruck „Fuge" setzten. — Von den Spaniern, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts schrieben, wird gesagt, dafs sie alle und jede Form ricercaremäfsig behandelten, was wohl „fugenmässig", oder auch „sehr streng" heifsen soll. — Ob man bei dem Vortrag der Ricercaren das in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. in Italien zur Sitte gewordene „Diminuieren" (Diskantieren, melodisch auszieren im kleinsten Raume) anwandte, wie es bei den französischen Kanzonen geschah, bezweifle ich. Das Ricercare, als selbständige Form, verschwand allmählich, oder vielmehr: es ging in die Fuge über, wie manche andere Vorarbeit, z. B. der Kanon.*)

1. Adrian Willaert, um 1490, wahrscheinlich zu Brügge, geboren, von 1527 bis 1562 Kapellmeister bei der St. Markuskirche in Venedig, als solcher vornehmlich berühmt geworden durch seine Doppelchöre und Madrigale, hat uns die ältesten (bekannten) Ricercaren in dem folgenden Werke hinterlassen: „Fantasie Recercare contrapunti a tre voci di M. adriano & de altri Autori appropriati per *Cantare* & Sonare d'ogni sorte de Stromenti, Con due Regina celi, l'uno di M. adriano & l'altro di M. cipriano, Sopra uno medesimo Canto Fermo, Novamento per Antonio Gardano ristampati. Libro primo. Venezia 1559.**)

Die Zusammenstellung dieser hier in zweiter Ausgabe erscheinenden Sammlung — sie enthält auch verschiedene Ricercaren von Ant. Barges, Jeronimo da Bologna und von einem oder mehreren Ungenannten — läfst vermuten, dafs dabei weniger Willaert, als vielmehr der veröffentlichende Drucker beteiligt war. Um so mehr würde sie ein Ausdruck des Zeitgeschmacks sein.

Die Arbeiten Willaerts hier sind eben — Arbeiten; eine Häufung kontrapunktischer Künste, angewandt an gänzlich physiognomielosen Motiven, wobei jede Voraussetzung, dass

*) „Leben Palestrinas von Gius. Baini, übersetzt von Kandler, herausgegeben von Kiesewetter. Leipzig 1834, S. 23.

**) Proben davon findet der Leser unter andern in v. Wasielewskis „Geschichte d. Instrumentalmusik", in R. Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik".

***) Robert White 1550 war der erste, Orlando Gibbons († 1625) der letzte, der solche Phantasien schrieb.

*) J. S. Bachs „Regis jussu cantio etc." v. J. 1747 ist wohl das letzte deutsche Stück dieser Art. Man findet es besprochen in „J. S. Bach" von Ph. Spitta (Leipzig 1880) II, S. 671 u. ff. und in J. S. Bach von C. H. Bitter (Berlin 1865), S. 321 u. ff.

**) Durch die Freundlichkeit des Herrn Professor Faifst in Stuttgart mir bekannt geworden.

es auf eine Einwirkung auf das Gemüt abgesehen sei, wegfällt. Bezeichnungslos, wie die Motive, sind auch die daraus hervorgegangenen Tongebilde. Was für eine Musik kann überhaupt herauskommen, wenn sie sich auf kein bestimmtes Ausdrucksmittel stützt? „Zum Singen" mit beliebigem Text „und zum Spielen" auf jedem beliebigen Instrumente können nur Tonsätze von vollkommener Gleichgültigkeit dienen. — Wer überall in der Welt zu Hause ist, hat im Grunde keine Heimat. — Die Stücke stehen in der Sammlung nach einander, wie es gerade kam; in späteren (instrumentalen) Sammlungen finden sie sich nach den „Tönen" geordnet. Was die Behandlung der alten Tonarten betrifft, so deutet schon das dem Lydischen vorgezeichnete b auf die Hinwendung zum modernen F-dur; auch fehlt die Ausweichung nach der Ober-Dominante (C) nicht. Von zwei mixolydischen Sätzen neigt sich der eine der Unter-Dominante zu, verzichtet also auf den Leitton; der andere dagegen begünstigt die Ober-Dominante mit grosser Terz, und tritt dadurch dem heutigen G-dur sehr nahe.*) Elf, sage elf! darin behandelte Motive machen den Satz länger, aber nicht interessanter. — Die dorische, hypodorische, äolische und phrygische Tonreihe, die letztere in die Oberquarte A mit vorgezeichnetem b versetzt, sind in den übrigen Sätzen vertreten. Bei der Vorliebe des Meisters für die Diatonik finden aufserordentliche, nicht der Haupt-Tonart angehörige Versetzungszeichen nur selten Anwendung. Orgelmäfsig sind diese Stücke nur, indem sie nichts der Orgel Widersprechendes enthalten; in demselben Sinne sind sie auch sing- und geigenmäfsig u. s. w.**) — An einen Gebrauch des Pedals ist nicht entfernt zu denken. —

2. Antonio Barges***) hat in die Sammlung 3 Ricercaren geliefert, die, abweichend von der Regel, auf Behandlung und Durcharbeitung verschiedener Motive verzichten. Statt dessen wählte er längere „Tenore", die sich, den weit kürzeren Paumanns gleich, rhythmisch gestaltlos durch die bewegtere trockene Begleitung einer Ober- und Unterstimme wirkungslos dahin ziehen. —

3. Jeronimo da Bologna lieferte nicht Erfreulicheres, obwohl sein Ricercare kürzer und rhythmisch lebhafter ist als die übrigen.

Von den beiden, ohne Namens-Angabe des oder der Komponisten gebliebenen Ricercaren zeichnet sich das erste (in F mit vorgezeichnetem b) durch Wohlklang, harmonische Fülle und imitatorisch gut behandelte Motive aus; auch erhält der Satz durch die Wiederkehr des 1. Motivs kurz vor dem Schlusse eine gewisse Abrundung. Die Modulation, mit Ausnahme eines einzigen versetzten Tons, nur leitereigen gehalten, und die tiefe Tonlage, die sich nicht ändern läfst, — auch durch Transponierung nicht! — nehmen leider auch diesem Stücke alle Wirkung. —

5. Jaques Buus, auch Jachet Fiamingo genannt, ein geborener Flamänder, war von 1541 bis 1551 Organist an der St. Markus-Kirche zu Venedig. In dieser Stellung gab er bei Antonio Gardano*) einige Bücher Ricercaren heraus. Nur über das 1., 1547 gedruckte, kann ich aus eigener Anschauung berichten.**) Es enthält 10 vierstimmige Ricercaren, bestimmt zum Singen und Spielen *auf der Orgel* und anderen Instrumenten. Hier wird also, was bei Willaerts Ricercaren nicht geschieht, die Orgel ausdrücklich als ein zur Ausführung zu benutzendes Instrument mitgenannt. J. Buus bildet seine Motive weit charakteristischer, als Willaert, und behandelt

*) Diese doppelartige Behandlung des 7. Tons findet sich durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch bis weit in das folgende hinein, — eine Art von Kompromiss zwischen Alt und Neu.

**) Das 10. Ricercare ist abgedruckt in „Geschichte der Instrumental-Musik" von W. J. v. Wasielewski, Beispiel Nr. 17. (Berlin 1878.)

***) Kapellmeister an der Kirche della C'a grande in Venedig.

*) Nähere Nachrichten über diesen thätigen Musikverleger in C. v. Winterfelds „Johannes Gabrieli" (Berlin 1834), I, S. 200 u. ff.

**) Es wurde mir von Herrn J. J. Maier in München freundlichst mitgeteilt. Eines der Ricercaren — das 4. — findet sich in W. J. v. Wasielewskis „Geschichte der Instrumental-Musik" (Beisp. Nr. 18) abgedruckt; ein anderes (Nr. 2) in R. Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik". (Regensburg 1871), S. 360.

sie, bei natürlich fliefsender Harmonie, frei und ungezwungen. Dabei passiert es ihm aber, dafs er hier und da die Tonmittel, für welche er schreibt, vergifst und, indem er z. B. im freien Lauf die Stimmen oft und wiederholt sich kreuzen läfst, die Orgel ausscheidet, oder umgekehrt Stellen schreibt, die nur von dieser vollkommen ausgeführt werden können, da nur sie im Besitze eines ununterbrochenen Lufthauchs (mit Hülfe der Bälge)) sich befindet. — Die künftige Scheidung der Tonmittel kündigt sich im voraus in diesen Sätzen an durch deren charakteristischer gewordene Bildung der Figuren und Wendungen.

Buus ahnte, dafs der Vokalsatz schon durch das Wort seinen Ausdruck empfängt, Instrumentalsätze aber diesen Ausdruck auf anderem Wege, nämlich durch eine möglichst scharfe Ausprägung des Gedankens, wie sie das Instrument nach seiner Art gewähren kann, gewinnen müssen. Aber er machte das nur jeweilig und ohne Entschiedenheit geltend, und so entstand das Ungleichartige, woran diese Sätze leiden.

Kein Freund der Diatonik in dem Mafse, wie Willaert, und daher freigebiger als dieser, mit den Versetzungszeichen, erwies sich Buus auch freisinniger in der Behandlung der alten „Töne“. Das Dorische (ohne Vorzeichnung) benutzt die Versetzungen fis, cis, gis und b, läfst also nur dis (oder es) unbenutzt, es moduliert nach der Ober- und Unter-Quinte, schliefst durch die Dominanten-Harmonie (ohne Andeutung der grofsen Terz), und wird vom modernen Dmoll nur noch durch eine gewisse Unentschiedenheit in der Anwendung der grofsen und kleinen Sexte, des ihm eigenen h und oktroyierten b, getrennt. Das Phrygische ist am reinsten geblieben, da es die bezeichnende kleine Sekunde festhält; doch beginnt das eindringende und den meisten Beantwortungen der Subjekte untergelegte Amoll die Tonika zur Dominante herabzudrücken. — Das Lydische entspricht, wie bei Willaert, in Grundton, Vorzeichnung, modulatorischer Haltung und Schlufsform dem jetzigen F-dur. — Das Mixolydische ist wenigstens zur Hälfte zu G-dur geworden; denn von zwei Sätzen begünstigt der eine die Ober-Dominante mit grosser Terz (fis), während der andere die Beziehungen zur Unter-Dominante (c), und damit die kleine Septime, das dem Mixolydischen wesentliche f, im Vordergrunde hält — gerade so, wie Willaert und spätere verfahren. Zwischen dem Äolischen und unserem Amoll ist der Unterschied nur noch unbedeutend; die nächste Beziehung zur Oberquinte wird durch die Bildung der Gefährten, durch die Modulation überhaupt und durch die Schlufsform (mit Leitton) unverkennbar ausgedrückt. Nur der unveränderte Gebrauch der kleinen Sexte steht dem vollständigen Aufgehen in die moderne Tonart im Wege.

Mit den Ricercaren Willaerts verglichen, entwickeln diejenigen von Buus bei gröfserem Ton-Umfang im ganzen genommen eine dem Instrumentalen sich mehr annähernde Fassung. Motive und Stimmenführung sind, wie schon gesagt, melodischer, charaktervoller, die 4-stimmig dargestellte Harmonie erscheint in höherem Mafse voll- und wohlklingend. Vor allem verdienen die Motive Beachtung. Diejenigen von Willaert, dem Vokal-Komponisten, bedürfen des ergänzenden Wortes, um nicht an das Gleichgültige oder Bedeutungslose zu streifen. Bei Buus liegt das Sprechende schon in den Motiven, in den musikalischen Gedanken an sich. Den Ricercaren Willaerts Worte unterzulegen hat wenig Schwierigkeit, da die ganz allgemeinen Ton-Verbindungen dem Worte bereitwillig sich anschmiegen. Anders ist es bei denen von Buus, wo die instrumentale Tonsprache das Wort ablehnt. Buus, der Organist, hat, ohne es auszusprechen, und überhaupt ohne es zu wollen, den Anfang einer absoluten Instrumental-Musik gemacht; nicht fern mehr liegt für Italien der Anfang einer absoluten Orgel-Musik, wenn sie nicht bereits im stillen vorhanden war. — Im übrigen war Buus ein echter Niederländer. Der Thesaurus Musicus*) enthält im 3. Teil (Nr. 39) einen 6-stimmigen Hochzeitsgesang „Qui invenit mulierem bonam“, in welchem er von 2 Tenoren einen Kanon im Einklang singen läfst auf die Worte „Haec dicit Dominus: Crescite etc.“ mit der beigeschriebenen Bemerkung „Erunt duo in carne uno.“ —

*) Nürnberg bei Montanus und Neuber, 1561.

b) Italienische Orgelmeister, 1550 bis 1700.

1) Allgemeines.

Mit dem Beginn der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts — einer Periode der italienischen Geschichte, jener ähnlich, die England in dessen 1. Hälfte durchlebt hatte: beunruhigt durch kirchliche und politische Kämpfe, und gleichwohl ungehemmt und unbeirrt in seiner Kunst-Entwickelung —, übernehmen die Italiener aus den Händen der allmählich zurücktretenden Niederländer, ihrer bisherigen Meister, die Aus- und Fortbildung der vaterländischen Tonkunst. Unter ihnen verliert die Kontrapunktik die Oberherrschaft, nicht aber die Bedeutung; *) Phantasie, Empfindung, Sinn für gefällige Gestaltung treten in ihre Rechte. Statt des Versenkens in die Tiefen der kontrapunktischen Geheimnisse erhält ein gewisses Aufsuchen der Aufsenwelt und das Bestreben, mit ihr im Verständnis zu bleiben, den Vorzug. Die Harmonien folgen sich geschmeidiger, die Melodien werden sprechender, die Chromatik, nicht überall durch Zeichen angedeutet, aber nach feststehenden Regeln geübt, nimmt mehr überhand. Nach den verschiedenen Mafsen, in welchen unter dem Einflusse der örtlichen Verhältnisse diese allgemeinen Eigenschaften der neuen Kunstrichtung gegen einander vor- oder zurücktreten, lassen sich in der Gesangsmusik dieser Zeit für das nördliche, mittlere und südliche Italien nach den tonangebenden Städten drei Schulen unterscheiden. Das reiche, meerbeherrschende Venedig opfert dem Glanze, das kirchengebietende Rom wahrt seine Würde, das leichtlebige Neapel verleugnet auch in der Kunst diese Leichtlebigkeit nicht. —

*) Im Gegenteil: Es erschienen, von Italienern herausgegeben und verfafst, ganze Sammlungen kunstreicher Kanons der verschiedensten Art, nicht aber als Kunstzwecke, sondern als für das Studium dargebotene Kunstmittel. So z. B. die Sammlungen von Micheli Romano (geb. 1560 zu Rom, und Schüler von Fr. Soriano); ferner des P. Fr. Valentini, eines Schülers von Nanini und Palestrina (gest. 1654), des Fulgentio Valesi Parmegiano (mit Beziehung auf seine Gewandtheit in der Verfertigung von Kanons „molto osservanto“ genannt) und anderer.

Bezüglich des Orgelspiels ist eine solche Unterscheidung nicht zu machen. Es wurde in ganz Italien mit gleicher Vorliebe und in gleicher Weise geübt, es ist daher auch in der weiter unten folgenden Aufführung der italienischen Orgelmeister die Abteilung nach Landschaften unterblieben. Die Italiener betrachteten die Orgel von Anfang an als ein selbständiges Instrument, und widmeten derselben fast nur selbständige, d. h. für die Orgel gedachte Werke. Der Anteil, den das Clavicembalo daran hatte, konnte bei dem Zustande dieses Instruments im 16. Jahrh. thatsächlich nur ein geringer sein. Volles Eigentum der Orgel ist die von den Italienern so fleissig angewandte phantastische Form der Toccate; selbst die französischen Kanzonen, so weltlich die Überschriften zuweilen lauten, stehen im Stil mehr auf Seite der Orgel, als eines andern Tasten-Instruments. — Im übrigen beteiligten sich die italienischen Orgel-Komponisten sehr lebhaft und auf ihre eigene Weise an jener im 16. Jahrhundert allgemein herrschenden Richtung, die auf die Belebung der Tonsätze hinausging; — wie und auf welche Weise? wird weiter unten beschrieben werden. — Die italienischen Orgel-Spieler vom gewöhnlichen Schlage machen es wie ihre deutschen Zeit- und Amtsgenossen; sie finden das meiste eigene Behagen im Spielen weltlicher und nicht unbedenklicher Lieder. Das Tridentiner Konzil (1545 bis 1563) verbot diese Profanation so ziemlich mit demselben Erfolg, mit welchem zu derselben Zeit Johann Matthesius († 1564) in Deutschland gegen den gleichen Unfug der evangelischen Orgler eiferte. Dennoch war die Lage hier und dort nicht die gleiche; denn in Deutschland hatten die Förderer der Verweltlichung, in Italien dagegen die Meister der Kunst die Notenpressen inne, woraus zu schliefsen, wer dort und wer hier das kaufende Publikum auf seiner Seite hatte.

Der Würdigung dieser Meister und ihrer Werke, der Darstellung der italienischen Orgelkunst in ihren individuellen Zügen, soweit ich sie zu geben vermag, lasse ich eine Beschreibung des Instruments, auf dem jene Meister ihre Kunst als eine nunmehr selbständig gewordene, entfalteten, vorausgehen.

2) Die italienischen Orgeln im 16. Jahrhundert.

Auskunft hierüber, wenn schon keine allseitige, geben zwei i. J. 1608 gedruckte, von berühmten Männern verfaſste Schriften. Beide handeln von der Disposition der Orgelwerke und von der Verbindungsfähigkeit der Register, jedoch ohne auf eine Beschreibung der einzelnen Stimmen und sonstigen Orgelteile einzugehen. —

Costanzo Antegnati,*) Organist und Orgelbauer, gab sein Buch unter dem Titel heraus:

„L'arte organica di Costanzo Antegnati, Organista del Duomo di Brescia. Dialogo trà Padre & Figlio, à cui per via d'Avertimenti ilsegna il vero modo di Sonar & registrar l'Organo, con l'indice de gli Organi fabricati in casa loro. Opera XVI, utile e necessaria à gli Organisti. — In Brescia, Presso Francesco Tebaldino. 1608. Con licenza de Superiori.“ (18 Folio-Seiten.)

Nach einem Vorwort „an die wohlwollenden Leser und geehrten Organisten“ folgt ein Verzeichnis der Orgeln (es sind 135), welche das Haus Antegnati bis dahin geliefert hatte. Dann kommt ein Dialog zwischen Vater und Sohn, worin der erstere den letzteren belehrt über Würde und Zweck des Orgelspiels, über die Vorsicht, die man beim Spielen fremder Orgeln anwenden müsse, über das Verfahren beim Stimmen. Das Stimmverfahren — wie ich gleich hier einschalten will, läuft darauf hinaus, daſs, von f ausgehend und durch den Zirkel wieder dahin zurückkehrend, die Dur-Dreiklänge eingestimmt werden, so jedoch, daſs das Einstimmen der groſsen Terz dem der Quinte stets vorausgeht. Die von dem Heidelberger Organisten Arnolt Schlick um 100 Jahre früher für das Stimmen gegebenen Vorschriften sind, wie der Leser später finden wird, weit gründlicher und eingehender.

Den übrigen Teil des Buchs (etwas über 4 Folioseiten) füllt die „Anweisung zum Registrieren oder zum Verbinden der Register“. Antegnati giebt sie unter Bezugnahme auf bestimmte vorhandene Orgelwerke, zunächst auf die i. J. 1580 von Bartolomeo A. erbaute Dom-Orgel zu Brescia, welche folgende 12 Stimmen enthielt:

1. Ein durchgehendes Prinzipal (16').
2. Ein geteiltes Prinzipal („Pr. spezzato“), dessen tiefere Töne nur im Pedale, nicht auch im Manuale erklangen.**)
3. l'Ottava (8').
4. la Quinta decima (Oktav 4').
5. la Decima nona (Quinte $2\frac{2}{3}$').
6. la Vigesima seconda (Oktav 2').
7. la Vigesima sexta (Quinte $1\frac{1}{3}$').
8. la Vigesima nona (Oktav 1').
9. la Trigesima terza (Quinte $\frac{2}{3}$').
10. Eine andere Vigesima seconda (Oktav 2'), um sie mit Oktav 8', Flauto 8 und

*) Costanzo A., 1557 zu Brescia geboren, daselbst Dom-Organist bis zum Jahre 1619, wo ihn körperliche Lähmung zum Abgeben seines Amtes nötigte, entstammte einer lombardischen Familie, deren Glieder seit mehreren Menschenaltern fast ohne Ausnahme dem Doppelberufe des Organisten und Orgelbauers folgten. Folgende (hier auszüglich mitgeteilte) Nachrichten über seine Familie hat er selbst in der Vorrede zu seinen Messen (16. April 1589) und in dem oben genannten Buche gegeben: Der Ahnherr war Giovanni Antegnati, 1460 „Dottore di Collegio“ in Brescia. Dessen Sohn Bartolomeo erbaute 1480 im Dom zu Brescia die Orgel, welche er selbst amtlich zu spielen hatte. Auſserdem standen von ihm gebaute Orgelwerke in den Domkirchen zu Mailand, Mantua, Como und Lodi. Seine beiden Söhne Giov. Giacomo und Giov. Battista folgten dem Doppelberufe des Vaters. Der älteste, Organist am Dom zu Mailand, baute für den Chor des Doms zu Brescia eine Orgel, welche, nach Costanzos Äuſserung, eine der besten und berühmtesten in Italien war. Battista war Organist und „sehr berühmter“ Musiker. Sein Sohn, Gratiadio, und dessen Sohn, unser Costanzo, blieben dem traditionellen Berufe der Familie treu. Gratiadio lebte um 1580 zu Brescia, wo er an die Stelle der 1480 von Bartolomeo erbauten Orgel eine neue setzte.

**) Dieses Register klang im Manual 16-füſsig; es hatte aber in der Tiefe eine Anzahl gröſserer Pfeifen mehr, als für das Manual nötig waren; sie dienten nur dem Pedal. Eine mechanische Einrichtung war so getroffen, daſs die Pedaltasten nicht mit den entsprechenden Tasten des Manuals zu denselben Pfeifen führten, sondern zu den um eine Oktave tieferen, wodurch die Wirkung des 16-füſsigen Registers für das Pedal eine 32-füſsige wurde. Die hinzugefügten über 16' Länge haltenden Pfeifen gehörten, wie schon bemerkt wurde, dem Pedal allein. Die gleiche oder eine ähnliche Einrichtung wird weiter unten bei den deutschen Orgeln zu erwähnen sein.

Decima nona $2^2/_3$' zu verbinden, welches den Effekt von Cornetten macht.

11. Flauto in Quinta decima (4'), (Gedackt 4' ?).
12. Flauto in Ottavo (8') (wahrscheinlich ein Gedackt 8', vielleicht aus Holz).

Die von Mattheson im „Vollkomm. Kapellmeister" S. 466 mitgeteilte Disposition einer in der St. Markus-Kirche zu Venedig stehenden Orgel enthält 3 Stimmen (Flöte 4', eine Okt. 2' und Quinte $^2/_3$') weniger, stimmt aber im übrigen genau, mag also zu Antegnatis Zeit oder früher gebaut worden sein. Die übrigen in Antegnatis Buch angezogenen Dispositionen sind Verkleinerungen der obigen; eine (scheinbare) Vergröfserung wird bewirkt durch die Teilung einiger Register in Diskant und Bafs, wie dies z. B. bei der von Antegnati modernisierten Orgel in der St. Markus-Kirche zu Mailand auf den Wunsch des Organisten Ruggiero Troffei und des Ottavio Bariola (bei della Madonna, di S. Celso in Mailand) am Prinzipal, am Principale grosso (32'), an der Oktave und der Flauto in ottava geschah. Man schuf sich dadurch die Möglichkeit, auf dem einzigen bei den derzeitigen italienischen Orgeln vorhandenen Manuale einen Dialog zu spielen, indem man für den Diskant ein anderes Register zog, als für den Bafs. An den spanischen Orgelwerken war diese Einrichtung damals eine allgemeine. Die deutschen Organisten hatten es freilich bequemer, da schon seit d. J. 1500 Orgeln mit 2 Manualen in Deutschland nichts Ungewöhnliches waren. — Unter den Registern jener Mailänder Orgel befand sich auch „Fiffaro", wie es scheint, nicht eine Nachahmung der „Querpfeife", sondern ein Rohrwerk. Denn Antegnati sagt (S. 16): „Fiffaro, welches von vielen*) das Register der menschlichen Stimme genannt wird, und in Wahrheit wegen seiner sanften Harmonie so genannt werden kann, mufs allein in Gemeinschaft mit dem Prinzipale gespielt werden; ein anderes Register darf man nicht dazu nehmen, weil dann alles verstimmt klingen würde, und man mufs langsam und mehr gebunden spielen, als beim vollen Werk, dessen man sich bei Eröffnung und Schlufs des Gottesdienstes bedient." — Auf Fiffaro nimmt Antegnati bei der Aufstellung der Registermischungen keine weitere Rücksicht. Er hält sich dabei lediglich an die oben mitgeteilte Disposition der Dom-Orgel in Brescia, und giebt daraus 12 verschiedene Verbindungen, von denen folgende 6 die bemerkenswertesten sind:

1. Das volle Werk („il ripieno"), bestehend aus dem 1. (ungeteilten) Prinzipal, der Oktave, Quinta decima, Decima nona, Vigesima seconda, Vig. sesta, Vig. nona und Trigesima terza. Es bleiben demnach das geteilte Prinzipal, die 2. Vigesima seconda und die beiden Flöten (letztere von Diruta „extraordinäre Instrumente" genannt) weg als zu „anderen Zwecken aufgenommen". —
2. Oktave, Decima nona, Vigesima seconda und Flauto in ottava (d. i. Flöte in gleicher Tonhöhe mit der Oktave) als Nachahmung des Kornett.
3. Flauto in ottava solo.
4. Ottava und Flauto in ottova („zum Diminuieren und zum Vortrag französischer Kanzonen".)**)
5. Die beiden vorgenannten Register mit dem Tremulanten, wobei aber das Diminuieren unterbleiben mufs.
6. Flauto in ottava und das geteilte Prinzipal für das Pedal, zu einem Dialog zwischen Manual und Pedal. —

Der zu Perugia geborene Franziskaner Girolamo Diruta, welcher seit 1593 als Organist an der Kathedrale zu Chioggia, seit 1609 in gleicher Eigenschaft zu Gobbio stand, hat uns wertvolle Bemerkungen über den Ausdruck der Register-Mischungen hinterlassen. Sein Hauptwerk***) „Il Transilvano

*) Es mag also dieses Register in den ital. Orgeln nicht so ungewöhnlich gewesen sein, als man nach der seltenen Erwähnung schliefsen sollte.

**) Das von den Italienern in der Regel nicht ohne Geist und Geschmack behandelte sogenannte „Diminuieren" scheint also vorzugsweise auf die französischen Kanzonen beschränkt worden zu sein, woraus denn weiter zu schliefsen, dafs es bei den ernsten Ricercaren unterblieb.

***) Es ist dem Prinzen von Transilvanien (Sigismund Bathory von Siebenbürgen) zugeeignet und, wie Antegnatis Buch, in Gesprächsform abgefafst.

Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi & istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta — — — — I^ma^ Parte. In Venetia, Apresso Giacomo Vicenti, 1607; —
II^da^ Parte del Transilvano Dialogo diviso in quattro libri del R. P. Girolamo Diruta — — — — Daselbst 1609,
handelt im I. Teil: von der Tastatur, von der Tabulatur, der Haltung der Hände, dem Unterschied in der Behandlung der Orgel und der der anderen Tasten-Instrumente, der Fingersetzung, den Verzierungen u. s. w. — im II. Teil: vom Intabulieren, von den Tonarten, vom Kontrapunkt, vom Registrieren u. s. w. — An praktischen Beispielen sind dem I. Teile beigegeben 4 Toccaten von G. Diruta, 2 von Andrea Gabrieli, und je eine von Cl. Merulo, Giovanni Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi, Antonio Romaniui, Paola Quagliati, Vicenzo Bel-Haver, Gioseffo Guammi; dem II. Teil: einige tabulierte (d. h. aus der Noten-Partitur in die Orgel-Notenschrift*) auf einem System von 5 Linien für die rechte Hand und einem System von 8 Linien für die linke Hand gesetzte) Ricercaren und Kanzonen von Diruta, G. Gabrieli und Antonio Mortaro, ferner 12 nach den Tönen geordnete Ricercaren von Luzzasco Luzzaschi, Gabr. Fatorini, Adriano Banchieri, G. Diruta; endlich eine Reihenfolge kurzer 4 stimmiger Sätze zu den verschiedenen Hymnen und dem Magnifikat nach ihren Tönen. — Man findet hier also einen wahren Schatz von Orgelmusik aus jener Zeit! —

Im 4. Buche des II. Teils schreibt Diruta für die einzelnen Kirchentöne folgende Register-Mischungen, als in ihrer Wirkung dem jedesmaligen „Ton“ entsprechend, vor:

1. Für den 1. Ton, der eine würdige und ansprechende „Harmonie“ verlangt: Prinzipal und Oktave, auch Flöte oder Super-Oktave;

2. Zum Ausdruck des Schwermütigen, wie es dem 2. Tone eignet: Prinzipal und Tremulant;

3. Das Klagende des 3. Tons auszudrücken, eignen sich Prinzipal (16′) und Flöte 8′.

*) Eine Tonschrift in Buchstaben haben die Italiener nie benutzt.

4. Der 4. Ton verlangt eine düstere und betrübte Harmonie, ähnlich, wie der 2. Ton; beide werden mit Prinzipal und Tremulant gespielt beim Erheben des „Sanctissimum“,*) der Erinnerung an die schweren und tiefen Qualen des leidenden Erlösers.

5. Der gemäſsigten Heiterkeit des 5. Tons entsprechen Oktave, Quintadecima und Flauto; dagegen

6. der würdigen, Andacht erweckenden Harmonie des 6. Tons: Prinzipal, Oktave und Flöte.

7. Munter und mild ist die Wirkung von Ottava, Quintadecima und Vigesima seconda; sie werden daher für den 7. Ton gewählt.

8. Die freie und angenehme Wirkung des 8. Tons auszudrücken, sind Flöte, oder Flöte und Oktave, oder Flöte und Quintadecima die passendsten Register.

9. Für den ähnlichen Ausdruck des 9. Tons dient Prinzipal, Quintadecima und Vigesima seconda.

10. Der 10. Ton ist bis zu einem gewissen Grade düster; er wird daher mit Prinzipal und Oktave oder Flöte gespielt.

11 und 12. Der 11. und 12. Ton verlangen einen angenehmen und lebhaften Klang; für den 11. wählt man Flauto, oder Flauto und Quintadecima, oder diese beiden mit Vigesima nona, auch Ottava mit Quintadecima und Vigesima seconda; für den 12. Ton aber Flauto, Ottava und Quintadecima, oder Flauto solo.

Offenbar hatte Diruta eine beschränktere Disposition im Auge, als Antegnati; das hat ihn indessen nicht abgehalten, daraus für ein ausdrucksvolles Orgelspiel so viel Vorteil zu ziehen, als möglich war, wie denn auch die Unvollkommenheit des italienischen Instruments — den damaligen, ja den älteren deutschen gegenüber — die italienischen Künstler nicht behinderte, ihre Orgelkunst von Stufe zu Stufe zu einer Höhe zu erheben, die durch die nachmalige Entwickelung der deutschen an ihrer Bedeutsamkeit nichts verlieren konnte. Die Gröſse des Instruments macht es nicht; sonst hätte das deutsche Orgelspiel im 16. und 17. Jahrhundert jedes

*) „Elevation“.

andere überflügeln müssen. Trotz der wiederholten Aufforderung Schlicks, häufig mit den Registern zu wechseln, findet sich doch in der deutschen Orgel-Litteratur bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts keine Spur einer ähnlichen Register-Benutzung, wie sie Diruta an die Hand giebt. Ammerbach rühmt zwar im Vorwort zu seiner Tabulatur (1571) die Varietät der Orgel-Register, das Buch selbst aber giebt kein Zeugnis davon. Auch der deutsche Zeitgenofse Dirutas, M. Prätorius, der den „Transilvano" kennt,*) und ein Verzeichnis der in Deutschland gebräuchlichen Orgel-Register aufstellt**) schweigt gänzlich über deren Verbindung. Was Samuel Scheidt in seiner „Tabulatura nova" (1624) davon sagt, ist unvollständig und steht allein.

Den Ton-Umfang des Manuals giebt Diruta als von C bis $\overline{\overline{a}}$ auch wohl $\overline{\overline{c}}$ gehend an, bemerkt aber, der Anfangston sei hier und da auch D oder E. — Das Pedal ist bei Antegnati etwas Selbstverständliches; doch reichte es nur bis kl. d; der Anfangston des Pedals scheint sich nach dem des Manuals gerichtet zu haben. Es war mit dem Pfeifwerk des Manuals verbunden und erhielt sein Übergewicht durch die tiefsten Pfeifen des Principale Spezzato, die für das Pedal allein bestimmt waren. Besondere Bässe waren nicht vorhanden.

Über die Tonhöhe habe ich nichts Bestimmtes ermitteln können; sie war eben unbestimmt und differierte zwischen den verschiedenen Orgel-Werken nach Schlicks Angabe bis zu einer Quarte. Der vorsichtige Schlick giebt, die Tonhöhe zu fixieren, die Pfeifenlänge in Natura an. —

Die Klangwirkung des vollen Werks einer nach den vorigen Dispositionen gebauten Orgel kann nur eine durchgreifende und scharfe gewesen sein, der es zwar nicht an einem dunkeln Hintergrund, aber an Fülle um so mehr gebrach, als bei dem vollen Werke die Flöten „als extraordinäre Register", nach allgemein gültiger Regel weggelassen wurden. Die Ansprache war leicht, präzis und klar, schnelle Passagen blieben daher um so mehr verständlich, als die geringe Ausdehnung der Werke und die Kürze der Mechanik eine leichtere Spielart begünstigten. Nimmt man bei einer deutschen Orgel die Prinzipal-Stimmen (Prinzipale, Oktaven und Quinten) allein, dazu die Pedalkoppel und einen 32-füfsigen Bafs, so hat man die damalige italienische Orgel und zugleich die zur Darstellung der Orgel-Kompositionen aus jener Zeit geeignetste Registermischung, worauf ich hier mit besonderer Beziehung auf Frescobaldis Werke aufmerksam mache, deren nur sehr wenige das deutsche „volle Werk" vertragen, trotz des beigeschriebenen „Organo pleno!" — Im übrigen hat der „feinschneidende" frische und anspruchslose Klang dieser Registerverbindung etwas ungemein Reizvolles, das wohl auf die Frage führen könnte, ob wir mit der Stimmen-Übersättigung unserer Orgelwerke, mit den grollenden und donnernden Bässen, mit der tonerstickenden Vollblütigkeit der weit- und weitest-mensurierten Manual-Register künstlerisch wirklich so viel gewonnen haben, als wir uns einbilden.

*) Prätorius giebt im „Syntagma mus." (II, S. 85) die Verdeutschung eines ganzen Stücks aus der Vorrede zum I. Teil des Transilvano.

**) „Syntagma mus." II, S. 126. Man sehe weiter unten.

3) Italienische Orgelspieler.

Oben bereits wurde auf die zum Teil neuen Satzformen, welche die italienischen Orgelmeister einführten, hingewiesen. Ich versuche die Angabe zu vervollständigen, und zugleich die Formen zu charakterisieren.

Die „Toccata" war in der frühesten Bedeutung des Worts ein freies Präludium oder die geschriebene Nachbildung eines solchen.*) Bei diesem einleitenden Berühren (toccare) der Orgel war von einer planmässigen Pro-

*) M. Prätorius sagt (Syntagma mus. III, S. 23): Toccata ist als ein Präambulum oder Präludium, welches ein Organist, wenn er erstlich auf die Orgel — — greifet, ehe er ein Mutet oder Fugen anfähet, aus seinem Kopf vorher fantasiert, mit schlechten einzelnen Griffen und Coloraturen. — — — Sie werden meines erachtens daher mit Namen also genennet, weil Toccare heifst tangere, attingere, und Toccato, tactus. So sagen auch die Italiener Toccate un poco, das heifst: spielet (das Instrument) ein wenig. —

duktion keine Rede. In dieser Art sind auch die ältesten geschriebenen Toccaten gehalten. Feststellung des „Tons“ war nächster Zweck. Die Neigung des Spielers, bei solcher Gelegenheit die Vorzüge des Instruments und seine eigene Fingerfertigkeit glänzen zu lassen, führte zu der für die Toccate feststehenden Form: der Verbindung einer Reihe volltönender Akkorde mit einer Reihe darauf folgender Passagen zu einem kurzen Satze. Bei der Kürze blieb es nicht lange; Phantasie und Virtuosentum erweiterten den Raum um das Doppelte und Zehnfache, besonders zu gunsten der Passagen. Von da an nannte man die knappe Form „Präludium, Tonus, Modus etc.“ Der erweiterten verblieb die Bezeichnung „Toccate“. Das Präludium diente nach wie vor der Feststellung des Tons mit Beziehung auf ein Folgendes; die Toccate dagegen wurde, indem sie die Eigenschaft anscheinend freier Erfindung sich ebenfalls wahrte, zu einem vollkommen selbständigen Tonsatz, bestimmt, Instrument und Spieler bewundern zu lassen.

Claudio Merulo (1533—1604) gab dem schillernden Passagenspiel die solide Basis musikalischer Gedanken. Ihm vielleicht darin vorausgegangen war Andrea Gabrieli (um 1520—1586), der in einigen seiner Toccaten thematisch gehaltene Episoden zwischen das rollende Tongepränge schob.*) Andere, besonders spätere, Meister erinnerten sich der allerersten Bedeutung der Toccate; sie verengten die in die Breite gegangene Form, und liefsen beide, bisher einander gegenüber gestellte Elemente der absoluten Ruhe und der Bewegung, Akkord und Passage, sich gegenseitig durchdringen, so jedoch, dafs, bei überhaupt freier Haltung, die rascheren Tongruppen den Charakter des Ganzen bestimmten. Solcher Art sind vorzugsweise die Toccaten, welche Frescobaldi (1624) seinen Messen, Speth (1690) und Eberlin (um 1750) ihren Fugen einleitend vorausgehen lassen. Vollkommen selbständige Tonsätze sind Merulos, Frescobaldis, Muffats (1690) und J. S. Bachs Toccaten. Als selten vorkommend sind noch diejenigen Toccaten zu erwähnen, die mit einer thematisch figurierten Einleitung beginnen, woran sich sodann die Akkordenreihe und das Passagenwerk schliefsen.

*) Man sehe weiter unten: Andrea Gabrieli.

Die bezeichnende Eigentümlichkeit des Capriccio, das zuerst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts auftritt, findet M. Praetorius*) in dem häufigen und willkürlichen Wechsel mit den Subjekten. In wie weit die frühesten Capricci — von A. Valente (1580) u. O. Bariola (1594) — der Beschreibung des M. Praetorius**) entsprechen, vermag ich nicht zu sagen. Dem Ausdruck eigensinniger Laune, welchen wir in dem heutigen, von der Orgel zurückgewiesenen Capriccio suchen, haben sie sich schwerlich allzusehr genähert, da Bariola die seinigen auch „Kanzone“ nennt, und Valente sie sogar mit „Versi spirituali“ zusammenstellt. Frescobaldi verlegt bei seinen „Capricci“ (1624 und 1626) den Wechsel in die Behandlung der Subjekte, nicht in diese selbst; es sind frei und unter zunehmend lebhafter Bewegung gearbeitete Ricercaren. Im Grunde von gleicher Art sind die beiden Cappricci im II. Buch der Toccaten (1616), wo ein Satz von wenigen Takten zu leicht und spielend hingeworfener, mannigfaltiger, aber der Grundform nie entfremdeter Veränderung dient. Bei Froberger (1693), dem Schüler Frescobaldis, ist das Capriccio eine in schnellen Figuren sich abrollende Fuge; A. Polarolis Capriccio in C**) vertauscht den ruhigen Flufs des Anfangs erst ganz kurz vorm Schlusse mit einer lebhafteren Bewegung. Genug: eine Übereinstimmung, wonach sich der Name deuten läfst, ist in allen diesen Sätzen nicht zu finden. Erst mit seinem Übergang ausschliefslich auf das weltliche Gebiet gewinnt das Capriccio eine seiner Benennung entsprechende und nicht mifszuverstehende Haltung.

Die französische Kanzone, bei ihrer Einführung (wahrscheinlich schon in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) vollkommen fertig in der Form, ist die von den Italienern unter-

*) „Syntagma mus.“, III. S. 21.
**) Im Orgelbuch von Andreas Bach, 1754.

nommene und eingeführte instrumentale Nachbildung des kontrapunktisch behandelten französischen weltlichen Liedes, dessen Wort-Accent in dem Rhythmus des Anfangs: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 längere Zeit hindurch festgehalten wurde.*) Wie in dem Ricercare, so werden auch in der Kanzone verschiedene Subjekte nach einander bearbeitet, aber so, dafs unter scharfer rhythmischer Gliederung des Einzelnen, die Bearbeitungen der Subjekte zu einander in einem ähnlichen Verhältnis stehen, wie die Teile eines Liedes; nämlich in dem einer fühlbaren, über Pausen und Repetitionszeichen hinweggreifenden Zusammengehörigkeit. Die meistens, wie oben gesagt, verschränkte Verbindung zwischen den Abteilungen eines Ricercare bleibt stets eine äufserliche, die jene Abteilungen auch nicht um das Geringste einander näher rückt, auch keine der andern notwendig macht; jede kann für sich allein bestehen; die Teile einer französischen Kanzone dagegen können einander der Form nach nicht entbehren; die liedhafte Haltung, die durchsichtige, aber nicht kunstlose Arbeit, der weltliche, gleichwohl nicht profane Anstrich machten die Kanzone zu einem Lieblingskind der vornehmen Welt, dem man auch, da die Kanzonen mehr orgel- als klaviermäfsig gedacht sind, mit Anstand in der Kirche begegnen durfte. Als Modeform des Tages von den Komponisten dutzendweise geschaffen, mit den verlockendsten, interessantesten und — unerklärlichsten Aufschriften versehen, war sie vorzugsweise der Gegenstand, an welchem die italienischen Orgelspieler ihre, von den Komponisten vorausgesetzte Kunst des „Diminuierens“ zeigten. Diese Kunst bestand in dem Einschieben von kürzeren Gängen („Minute“),**) in Trillern („Groppi, Tremoli“), Synkopationen („Accenti“) und in punktierten Noten mit je einer darauf folgenden kurzen („clamationi“). Diruta giebt***) nach einer von Claudio Merulo gutgeheifsenen Anleitung zum Diminuieren eine diminuierte Kanzone (l'Albergona genannt) von A. Mortara als Beispiel, und man mufs der mafsvollen Verteilung der verschiedenen, durch sich selbst charakterisierten Verzierungen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Hier ist Sinn und Geschmack, wirklich künstlerische Belebung.

Die Deutschen nannten die französische Kanzone: Fuga, und umgekehrt die Fuge: „Kanzone“ (ohne das ursprüngliche Beiwort). Der Abweichung von der Benennung folgte bald diejenige von der Form. Zwei Kanzonen von „Chr. Erbach“, welche dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts angehören, sind wirkliche Fugen in unserm Sinne: Bearbeitungen eines Haupt-Subjekts im Kanzonen-Rhythmus, und eines gleichzeitig benutzten Neben-Subjekts. Spätere Komponisten banden sich nicht mehr an den herkömmlichen Rhythmus.

Aufser den vorbeschriebenen Hauptformen begegnen uns beim Eingange des 17. Jahrhunderts, zunächst bei Frescobaldi als „Zugaben“: die „Passacagli“ und die „Ciacona“, beides Variationen. Bei den Passacagli liegt das bafsmäfsig gebildete Thema stets in der tiefsten Stimme. Der Tripeltakt ist beiden Formen gemein. —

Endlich sind jene zuerst schon vor Abschlufs des 16. Jahrhunderts auftretenden Orgel-Sätze zu erwähnen, welche ausdrücklich für den Gebrauch im Kultus bestimmt sind, und also die Abtrennung der Kirchen- von der Haus-Orgel aussprechen. Solcher Art sind die oben erwähnten „Versi spirituali“ von A. C. Valente (1580), der Canto fermo sopra la Messe von G. M. Asolo (1596), und später: die Hymnen und Magnificat in Dirutas „Transilvano (II) und die „Fiori musicali“ von Frescobaldi (1635) etc. Ein vorzügliches Werk dieser Gattung, das „Annuale“ von J. B. Fasolo (1645), findet unten ausführliche Besprechung.

Die Italiener widmeten sich, wie schon oben gesagt worden, der Orgelkunst mit ungemeiner Vorliebe; die Förderer und Träger derselben lebten über das ganze Land verbreitet: in *Venedig:* A. und G. Gabrieli, Guammi, Fasalo; — in *Brescia:* Maschera und Antegnati; — zu *Novara:* A. Mor-

*) M. Prätorius sagt im Syntagma mus. (III, 17): Seynd auch etliche (Kanzonen) ohne Text mit kurzen Fugen und artigen Fantasien auf 4, 5, 6, 8 etc. Stimmen komponiert, da hinten an die erste Fuge von vornen meistenteils repetiert und darmit beschlossen wird.

**) Meist stufenweis fortschreitende Achtelfiguren.

***) „Il Transilvano“ II.

taro; — in *Mailand:* O. Vecchi, Bariola, die Cima, vielleicht auch Tresti; — in *Verona*: Asola; — in *Bologna:* Banchieri: in *Parma:* Cl. Merulo; — in *Ferrara:* Luzzasco Luzzaschi; — in *Florenz:* Malvezio; — in *Rom:* Palestrina, Fattorini, Suriano, Quagliati, Frescobaldi; — in *Neapel:* Sper'in Dio Bertoldo, Valente, Trabacci, endlich auf dem benachbarten Sicilien in *Palermo:* Podio. Aus ihren zahlreich veröffentlichten Werken leuchtet, soweit sie bekannt sind, ein klares Verständnis des Instruments, d. h. der damaligen italienischen Orgel, hervor. Eigenschaften, die dasselbe nicht besitzt, werden nicht vorausgesetzt, die vorhandenen dagegen geschickt benutzt. Die angewandte Kontrapunktik läfst erkennen, wie sehr wert die von den Niederländern überkommene Erbschaft geschätzt wurde. Die Harmonik schreitet im Sinne des Modernen fort, wenn auch vielleicht aufgehalten durch die mangelhaft und willkürlich gestimmten und temperierten Instrumente.

Die nun folgende namentliche Vorführung der hervorragendsten italienischen Orgelmeister des 16. und 17. Jahrhunderts beginnt mit einem Künstler, der zugleich einer der gröfsten Meister in der Gesangs-Komposition und Gründer der glänzenden venetianischen Schule war, mit dem zwischen 1512 und 1520 in Venedig geborenen

1. Andrea Gabrieli, dem Schüler Willaerts (oder Cyprian de Rores?). Seit 1556 als Nachfolger des Annibale von Padua und Claudio Merulo,*) Organist bei St. Markus in Venedig, starb er nach einer 30-jährigen Amtsführung neben den Mitorganisten Parabosco und Giovanni Gabrieli, seinem Neffen, und den Kapellmeistern Willaert, Cyprian de Rore und Zarlino. Von ihm sind folgende, teils für die Orgel allein, teils für alle Tasten-Instrumente geschriebenen Werke**) bekannt:

*) Cl. Merulo ging ab i. J. 1584; Annibale Paduensis † 1556.

**) Die vollständigen Titel dieses und der übrigen hier aufgeführten Werke A. Gabrielis: in W. J. v. Wasielewskis „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“, Berlin, 1878, S. 137 u. ff. —

1. „Ricercari. Composti & Tabulati per ogni sorte di Stromenti da Tasti“. 2. Buch. Venedig 1585. — Enthält 11 Stücke von A. Gabrieli und 2 von seinem Neffen Giovanni.

2. „Il Terzo Libro de Ricercari de A. Gabrieli — Tabulati per ogni sorte di stromenti da Tasti“. — Daselbst 1596. — Enthält aufser einigen ursprünglichen Vokalsätzen 6 Ricercari, 1 „Fantasia allegra“, 1 „Canzon ariosa“ und Variationen über ein „Passè mezo“.

3. „Canzoni alla Francese per sonar sopra Istromenti da Tasti“. Venedig, 1605 (ist die neue Ausgabe eines schon 1571 veröffentlichten Werks).

4. „Intonazioni d'Organo di Andrea Gabrieli et di Gío: suo Nipoti —— composte sopra tutti li Dodici Toni della Musica“. Libro I^mo^. Venedig, 1593. — Hierin stehen 8 „Intonazioni“ und 4 Toccaten von Andrea, und 11 (der 3. und 4. Ton haben einen gemeinschaftlichen Satz) „Intonazioni“ von Giovanni Gabrieli.

Die 8 Intonationen*) (Modi, Toni, „anstatt der Präludien zu gebrauchen“, wie B. Schmidt jun. sagt,) berücksichtigen nur die älteren authentischen und plagalischen Tonreihen (D, E, F und G) und nehmen von der später eingeführten äolischen und jonischen (A und C) keine Notiz. Die einfache Feststellung des Grundtons zu Anfang und Ende, dazwischen ein breiterer mit Passagen ausgefüllter Raum: das sind die Bestandteile dieser Sätze, in denen man keine tieferen Intentionen, wie sie sich bei denen von Giovanni Gabrieli finden, suchen mufs. Dagegen sind sie breiter, als diese, gehalten, zeigen auch, was überrascht, eine gröfsere Annäherung an das Moderne. So wird

*) Sie sind in des jüngeren Schmid Tabulaturbuche (1607) unter Giovanni G. Namen aufgenommen, während dessen „Töne“ Andrea zugeschrieben werden. v. Wasielewski („Geschichte der Instrumentalmusik S. 146, Anm. 3) berichtigt diesen Irrtum, teilt auch zugleich eine dieser toccatenartigen Intonationen (die im 7. Tone) S. 79 mit. — In einem 1617 geschriebenen, später zu erwähnenden Codex auf der Universitäts-Bibl. zu Lüttich stehen die 8 Inton. ebenfalls und richtig unter A. G.s Namen.

z. B. im Mixolydischen stets fis gebraucht, auch die dem modernen G-dur eignende Ausweichung nach seiner Dominante (D) zweimal eingeführt, wobei deren Leitton cis sogar in der Oberstimme liegt. Zwei mir bekannte Ricercaren von A. Gabrieli, das eine,*) kunstvoll mit Augmentationen und Engführungen gearbeitet, das andere die Umkehrungen vorziehend, behandeln, dem Herkommen entgegen, nur ein Motiv, und nähern sich dadurch der späteren Fuge. Die Bewegung geschieht, eine einzige Koloratur im ersten Satz ausgenommen, nur in halben und Viertelnoten. Die Motive, an und für sich farblos, bleiben es natürlich auch unter den damit vorgenommenen Veränderungen, und da sie sich fast ausnahmslos auf denselben Tonstufen wiederholen, so ist die Wirkung eine gleichgültige, trotz der verhältnismäfsigen Kürze der Sätze. —

Das oben erwähnte Tabulaturbuch des jüngeren Schmid enthält von Andr. Gabrieli 2 Toccaten (im 5. und im 6. Ton); in Dirutas „Transilvano“ (Teil I) stehen deren ebenfalls 2 (im 6. und im 10. Ton). Von diesen 4 Toccaten müssen jene beiden, für den 6. Ton geschriebenen, hervorgehoben werden als die ersten bekannten Versuche, der zerfliefsenden Toccatenform Haltung und festen Kern zu geben. Andrea Gabrieli, hier mit seinem nächsten Amtsgenossen Claudio Merulo**) nach demselben Ziele — aber auf anderem Wege — strebend, thut dies, indem er, nach einem vollkommenen Abschlusse auf der Tonika, mitten in die Passagen hinein, eine fugierte Episode setzt, deren Breite und Schwere sie allenfalls zum Bilde, und die gekräuselten Passagen zum (Rococo-) Rahmen macht. Er verwirft damit im Grunde die herkömmliche Form, ungleich Claudio Merulo, der sie unter allen den Veränderungen, die er damit vornimmt, schont. —

Die französischen Kanzonen Andrea Gabrielis, 1596, haben in Deutschland wenig Eingang gefunden. Eine derselben, „l'Ariosa“, findet sich bei Schmid jun. (1607) originalgemäss mit den Diminutionen,*) und bei Woltz (1617) ohne diese. Sie entspricht der Form, wie sie oben beschrieben wurde, enthält aber innerhalb derselben manches, was auf eine mannigfaltigere Gestaltung gerichtet ist.

Das Andrea Gabrieli als Orgelspieler bezeichnendste Stück ist die „Fantasia Allegra“ (1596)**) eine Art Ricercare in schnelleren Noten. Zum Grunde liegen zwei Motive: der mit raschen Durchgängen verzierte diatonische Aufgang in Viertelnoten zur Quinte und die 4 ersten Noten dieses ersten Motivs in der Umkehrung, die Anfangsnote vom schweren Taktteil auf das leichte versetzt. Die leichten Achtel- und Sechszehnteil-Figuren, welche, gut verteilt, bei der Durcharbeitung des ersten Themas verwendet sind, werden bei der des zweiten zu ununterbrochen dahin eilenden Sechszehnteilen, die, indem sie sich des Themas selbst bemächtigen, zu einem, den Charakter des Stücks bestimmenden Faktor werden. Es ist ein glänzendes, die gleichmäfsige Ausbildung beider Hände erforderndes Virtuosenstück. Auf Grundlage einer schlichten Durchführung der Hauptgedanken bewegen sich die brillanten Gänge, bald in dem Bereich einer Oktave herauf- und herunterlaufend, bald die Hauptnoten umkräuselnd, stets unter vorbedachtem Ausgang, nie ziellos. Die Haupt-Tonart: der 12. Ton (C), ist in der 2. Hälfte durchaus festgehalten, nur die plagalische Veränderung des Schlusses macht in den letzten Takten eine Ausnahme. Die erste Hälfte berührt G und F, und schliefst in G ab.

Noch mufs ich einer von A. Gabrieli „tabulierten“ Canzon Francese (deta „Ung gai berger“ von Crequillon)***) erwähnen, als Beispiel, wie sehr der Meister, dem deutschen Organisten B. Schmid sen. gegenüber, der

*) Aus der Sammlung von 1585, in der soeben citierten Geschichte der Instrumentalmusik als Beisp. Nr. 20 abgedruckt. (Das andere Stück wurde mir handschriftl. durch die Freundlichkeit des Herrn Verfassers bekannt.)

**) Claudio Merulo stand seit 1557 als Organist bei der St. Markus-Kirche zu Venedig.

*) Damit übereinstimmend in W. J. v. Wasielewskis „Geschichte der Instrumentalmusik“, Beisp. Nr. 23.

**) In dem eben angezogenen Werke Nr. 22, woher ich das Stück für die Beisp.-Samml. (Nr. 1) entlehnte.

***) Die Original-Komposition Crecquillons in Commers „Musica sacca“, Bd. XII, Nr. 25 — A. Ga-

dasselbe Stück kolorierte, bei der Übertragung eines Vokalsatzes auf die Orgel nach den dabei allein richtigen Grundsätzen verfuhr. Die von ihm hinzugefügten raschen Gänge (Diminutionen) erscheinen nicht als Zusätze, sondern als Zugehöriges, gleich wie in der vorbeschriebenen Fantasia Allegra die Figur nicht Zugabe, nicht Nachbesserung, sondern Gedanke ist.

Die berühmtesten Schüler A. Gabrielis sind: sein Neffe Giovanni G. und der Deutsche Hans Leo Hassler, über dessen Ricercaren später zu sprechen sein wird.

2. Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, zu Präneste 1524 (nach andern 1514) geboren,*) gestorben am 2. Febr. 1594 als Kapellmeister an der St. Peters-Kirche zu Rom, ist, wie A. Gabrieli, aus der strengen Niederländischen Schule — er wurde durch Goudimel gebildet — hervorgegangen.**) Seine nach den „Tönen" geordneten 4stimmigen Ricercaren,***) an deren Echtheit zu zweifeln ein innerer Grund nicht vorhanden ist, bewegen sich in dem Umfange von F bis ā, also in dem der damaligen Orgel-Manuale. Den Gebrauch des Pedals weist der Tonsatz schlechthin ab. Der sang- und singbaren Stimmenführung, der natürlichen Folge des Gedankenganges zu Liebe werden Kreuzungen nicht vermieden. Die ganze Struktur verrät die Hand eines Meisters, der, vollendet ausgebildete Formen zu denken gewohnt, in der kontrapunktischen Behandlung derselben keine Schwierigkeit findet. Der Ausdruck ist überall ein ruhiger, ernster und würdiger, und von dem Trostlos-Gleichgültigen der ältern italienisch-niederländischen Ricercaren sehr weit entfernt. — Die Behandlung der „Töne" oder Tonarten ist ziemlich dieselbe, wie in den Ricercaren von Buus. Das in die Oberquarte versetzte Dorische benutzt die kleine Sexte und die grofse Septime, nicht selten auch die erhöhte Terz und Quarte. Das Phrygische, in Nr. 4 fast durchgängig leitereigen gehalten, betont dagegen in Nr. 3 die Unter-Dominante wesentlich, giebt auch das Hauptkennzeichen dieses „Tons", die kleine Sekunde f schon in der Beantwortung des 1. Motivs auf. — Die lydischen Sätze bewegen sich, auch was die Modulation nach den beiden Dominanten betrifft, ganz dem modernen F dur gemäfs. — Willaert und Buus stellen bei der mixolydischen Tonreihe in dem einen Satze die Unter-, in dem andern, auf moderne Art, die Ober-Dominante in nächste Beziehung zum Grundton; Palestrina nimmt beide Neben-Tonarten in einen und denselben Satz auf.

3. Claudio Merulo (eigentlich „Merlotti"), im April 1533 zu Correggio geboren, Schüler des Franzosen Menon und des Venetianers Donati,*) wurde am 2. Juli 1557 Organist an der 1. Orgel in St. Markus zu Venedig; 1584 ging er nach Parma. Hier starb er am 4. Mai 1604.**) — Diruta, Fr. Stivori***) u. Flor. Maschera waren seine bedeutendsten Schüler. — Merulos Orgel-Kompositionen bestehen in verschiedenen, in italienischer Tabulatur †) zwischen 1567 und 1608 gedruckten Sammlungen von Ricercaren, Toccaten und französischen Kanzonen. Sein Ruhm

---

brielis Arbeit (1571) in „Geschichte der Instrumentalmusik etc., W. J. v. Wasielewski, No. 25; — B. Schmids Koloratur in seinem Tabulaturbuch v. J. 1577.

*) Ambros „Geschichte der Musik", Tl. II, S. XXI, Anm.

**) Proskes Sammlungen und Chrysanders „*Denkmäler* der Tonkunst" I gewähren hinlängliches Material zu einer Würdigung des Meisters. Zudem sehe man die neueste Ausgabe der Motetten nach der Redaktion von Th. de Witt und Fr. Espagne. Leipzig. Breitkopf und Härtel.

***) Ausführliches darüber: „Monatshefte für Musikgeschichte", 1874, Nr. 9, wo auch eines der Ricercaren abgedruckt sich findet. (Ein anderes im 5. Band des „Orgelfreund" [Erfurt], ein drittes in unserer Beisp.-Samml. Nr. 2.)

*) Girot Donati war seit 9. März 1590 Nachfolger Zarlinos als Kapellm. bei St. Marko in Venedig; † 1603.

**) Über Cl. Merulo in C. v. Winterfelds „G. Gabrieli" I, 32, 201, wo er auch als Musikalien-Verleger auftritt.

***) Francesco Stivori, Org. zu Montagnana, liefs um 1590—1594 einige Bücher 4-stimm. Ricercaren zu Venedig drucken.

†) Die italienische Tabulatur ist nichts anderes als unsere Notenschrift. Merulo bediente sich dabei zweier Systeme, das obere von 5, das untere von 6 Linien; bei Diruta hat das untere 8 Linien; bei Frescobaldi haben beide Systeme je 5 Linien; bei Aresti (1690) das untere wie das obere 5 bis 8; bei M. A. Rossi (1638) hat die linke Hand 8, bei Froberger 7, die rechte bei beiden 6 Linien.

gründet sich vornehmlich auf die gehaltvollere Form, welche er seinen (leider ohne die Benutzung des Pedals geschriebenen) Toccaten gab, wobei er sich, wie schon erwähnt, dem Bestreben seines Kollegen bei St. Markus, A. Gabrieli, anschlofs, so jedoch, dafs er nicht, wie dieser, die Gegensätze der austönenden Akkorde und hin- und herirrenden Passagen durch einen dazwischen geschobenen fugierten Satz vermittelt, sondern, ohne die Gegensätze gänzlich aufzuheben, sie sich gegenseitig durchdringen läfst, also die Ur-Elemente der Toccate: Ruhe und Bewegung, modifiziert. Seine Toccate im 3. Ton*) z. B. wird durch eine Reihe frappanter Akkorde eröffnet, aber diese Akkorde sind nicht mehr, wie herkömmlich, einfach neben einander gelagert, sondern sie werden durch Vorhalte und Durchgänge mit einander organisch verknüpft. In diesem scheinbar gelegentlichen Aufnehmen untergeordneter Bewegung in die sonst ungestörte Ruhe liegt der erste umgestaltende Schritt. Aber Merulo geht weiter. Keine der mir aufser der erwähnten bekannt gewordenen Toccaten**) — es sind deren noch acht — zeigt einen mit jener ganz gleichen Bau, sei es nun, weil Merulo noch nach der Form suchte, oder dafs er eine feststehende Form für die freiheitliche Toccate überhaupt nicht passend hielt. Im allgemeinen sind die langen Reihen gleichartiger Noten einem anregenden Wechsel von den verschiedenartigsten Notenwerten gewichen; das Launenhafte ist, ohne den phantastischen Charakter der Toccate abzuschwächen, zu planmäfsiger, freier Bewegung geworden; die buntgezeichneten Figuren bewegen sich nicht mehr auf der monotonen Fläche langtönender Akkorde: auch diesen ist inneres Leben gegeben, und gerade dann, wenn das glitzernde Passagenspiel die Alleinherrschaft an sich zu reifsen scheint, erhält die mitklingende Harmonie eine kunstvollere, wenn auch immerhin einfache Fassung. Eingeschaltete langtönende Akkorde allereinfachster Art wirken dann um so grofsartiger und gewaltiger. Gröfsere Breite nehmen jene ruhigen Episoden ein, wo ein wie im Vorübergehen aufgegriffenes Motiv bearbeitet wird. Einen glücklichen Nachfolger hierin fand Merulo in dem englisch-belgischen Orgelspieler Peter Philips.*) Jene 10 französischen Kanzonen Merulos, welche in Woltz' Tabulaturbuche (1617) abgedruckt sind, enthalten, wie die meisten ihrer Schwestern, nichts, was sie von der Orgel ausschlösse, wiewohl sie zunächst für das Haus bestimmt sein mögen. Mit Ausnahme von zweien, welche akkordisch gehalten sind, fügen sich alle dem Herkommen in Arbeit, Bau und Anfangsform. Es fehlt nicht an bedeutsamen Zügen, an fliefsender Entwickelung; im ganzen aber entsprechen sie den Erwartungen nicht, mit denen man an die Arbeiten eines sonst so eigentümlich schöpferischen Meisters, wie Merulo, herantritt; es fehlt der lebendige Quell, der ihm sonst so reichlich fliefst. — Mehrere seiner Vokalsätze hat Woltz, der letzte deutsche Kolorist, in sein Tabulaturbuch v. J. 1617, zwar hand-, aber leider nicht stilgerecht zubereitet, aufgenommen.**) Aus diesen Verhunzungen läfst sich freilich Merulos grofse Bedeutung als Vokal-Komponist nicht herauslesen. — Nach Burney „Tagebuch“, I, 59, befindet sich das Bild des Meisters auf der ambrosian. Bibl. in Mailand. —

4. Florenzio Maschera, 1550 (?) Organist bei St. Spirito in Venedig, vorher in Brescia, war als Komponist von Kanzonen auch in Deutschland sehr beliebt (Woltz allein bringt deren 10). Ein sehr gewandter Kontrapunktist, fehlt ihm die Erfindungsgabe seine Modulation ist eintönig und beschränkt, der Klang herb und kalt. Doch begegnet man auch Stellen mit fliefsender Stimmenführung, und andern, die bei späteren berühmten

*) Im I. Tl. des „Transilvano“ von Diruta.

**) 1. Tocc. undecimo tuono in Commers „Musica sacra“ I; — 2. T. settimo t. in C. v. Winterfeld „J. Gabrieli“, III, S. 62; 3. T. ottavo t. in Körners u. Ritters „Orgelfreund“ Bd. V und in unserer Beisp.-Samml. I, Nr. 3; — 4. T. undecimo t.; — 5. T. duodecimo t.; — 6. T. settimo t. — und noch 3 andere, nicht näher bezeichnete im oben erwähnten Lütticher Codex v. J. 1617. — Die 6 zuerst genannten sind entlehnt aus „Tocc. d. Intavolatura“.

*) S. „Belgien u. Holland“.

**) Eine Probe von Merulos Vokalwerken im III. Teil (Nr. 34) des „Promptuar. mus.“ des Schadaeus (1613).

Meistern ihren Wiederklang gefunden. Auffallenderweise hat der Kanzonen-Komponist von Profession, der Maschera war, den gewöhnlichen Anfangs-Rhythmus der Kanzone: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 überall vermieden!

5. Luzzasco Luzzaschi, von Cl. Merulo „der erste Organist Italiens" genannt, und von Vinc. Galilei zu den vier gröfsten Musikern der Zeit gezählt,*) wurde zu Ferrara um 1545 geboren, und war daselbst Kapellmeister und Organist. Seine Toccate im 4. Ton**) und 2 Ricercaren im 1. und 2. Ton, welche Diruta in seinen „Transilvanio" aufgenommen hat, entsprechen durch klare, voll- und wohlklingende Harmonie, durch geordnete, wechselnde Figuration, abgerundete Form und orgelmäfsige Haltung dem ausgezeichneten Rufe, den er genofs. Er starb, 62 Jahre alt.

6. Francesco Suriano, zu Rom 1549 geboren, ging aus der dortigen Musikschule Naninis und Palestrinas als der nachmalige Schöpfer zahlreicher geistlicher Gesänge der edelsten Art hervor. Ich benutze hier die Erwähnung der einzigen mir von ihm bekannten (unerheblichen) Kanzone als Gelegenheit, auf die vollendete edle Schönheit seiner Gesangswerke aufmerksam zu machen.***) — Suriano starb i. J. 1620 als Kapellmeister bei St. Peter im Vatikan. Ihm folgte Paolo Agostino.

7. Gioseffo Guammi, „huomo singularissimo in vivacità di mano", wie ihn A. Banchieri nennt,†) wurde um 1550 in Lucca geboren. Er stand als Organist in München, dann am Dom in Lucca, endlich (vom 30. Okt. 1588 bis 1591) bei St. Markus in Venedig. Die Motive seiner beiden Kanzonen in Woltz' Tabulaturbuch (1617) zeugen von einer gewissen Urkraft in der Erfindung; frisches, ja keckes Leben regt sich überall. Bei heiterem Spiel mit einzelnen Schritten, worin die Stimmen nachahmend einander überbieten zu wollen scheinen, und geschickt geführten rollenden Gängen, zeigt die Technik überall die Meisterhand, welche alle Schwierigkeiten überwindet und dennoch überall den Wohllaut herrschen läfst.*)

8. Antonio Valente, „der Blinde" genannt, sorgte in seinen, 1580 zu Neapel gedruckten „Versi spirituali sopra tutte le Note con diversi Capricci per sonar negli Organi", als einer der ersten, vorzugsweise für das gottesdienstliche Orgelspiel. (Burney, „Geschichte d. Musik". III, S. 217.)

9. Ottavio Bariola, dessen oben bei den italienischen Orgeln gedacht wurde, gab 1585 in Mailand „Ricercaten" für die Orgel heraus, denen 1594 vier Bücher „Capricci overo Canzoni" folgten. Sie „zeigen sehr ausgesprochen den Merulo-Stil."**)

10. Sper' in Dio Bertoldo, geb. 1530 zu Modena, Dom-Organist zu Padua, liefs (Venedig 1591) drucken: „Toccate, Ricercari et Canzoni franc. in Tavolatura per l'Organo", also Proben von den drei damals gangbarsten Formen. (Vokalwerke von ihm, gedr. 1561 u. 1562, auf d. K. Hof- u. Staats-Bibl. zu München.)

11. Flaminio Tresti, ein Zeitgenosse der beiden Vorgenannten. Zwei seiner von Woltz mitgeteilten Kanzonen werden durch Überhäufung mit vollkommenen Schlüssen ungeniefsbar.

12. Giacomo Brignoli, vielleicht ein Genuese, tritt durch die beiden, vom jüngern Schmid (1607) mitgeteilten Kanzonen aus der Reihe der gewöhnlichen damaligen Kanzonen-Verfertiger vorteilhaft heraus. In Händels entschiedener Art ausgesprochene und eigentümlich verwertete Motive charakterisieren diese beiden, im Bau von allem Schablonen-

*) Lelio Guidiccioni dagegen sagt von ihm, er habe keinen Triller ausführen können, und die feinsten kontrapunktischen Schönheiten plump und roh heruntergespielt. — „Wem glaubet man nun hier?"

**) Beisp.-Samml. Nr. 4.

***) Von Suriano stehen in Proskes „Musica divina", Ann. I, Tom. III: Vierstimm. Hymnodien, — in dessen „Selectus novus Missarum", Tom. I, Pars II eine Messe. — Ein prächtiges Stück ist „Adorna thalamum" im I. Teile des „Promptuar. mus." des Schadäus. — Surianos Hauptwerk: „Canoni et oblighi dicento et dievo sorte sopra l'Ave maris stella" zu 3 bis 8 Stimmen erschien zu Rom 1610.

†) „Organo suonarino", V.

*) Beisp.-S. Nr. 5.

**) Ambros, „Geschichte d. Musik" IV.

mäfsigen vollkommen freien Stücke. Die gleichzeitige Bearbeitung zweier Motive, die Wieder-Aufnahme eines vorausgegangenen,*) die jeweilige Einführung des Tripeltakts, ja selbst die Wahl der nur selten angewandten jonischen Tonart und manches Andere zeigen, dafs Brignoli nicht der ausgetretenen Heerstrafse folgte, sondern als ein tüchtiger Meister seinen eigenen Weg ging.**)

13. Über Constanzo Antegnati, den Orgelbauer und Orgelspieler, ist hier noch dasjenige nachzuholen, was bezüglich der letzten Eigenschaft zu sagen ist. Von 15 Kanzonen in Woltz' Tabulaturbuch gehen nach der aus den „Finalnoten“ geschöpften Bezeichnung des deutschen Herausgebers je 2 aus G bmoll, G bdur, D bdur***) und E, eine aus A, 3 aus F bmoll, eben so viel aus dem sonst nur selten benutzten C. — Die beiden zuletzt genannten Tonarten, wie auch G bmoll entsprechen in der Behandlung dem modernen Cdur, (Fdur) und Gmoll. Eine durchaus schwankende Haltung eignet dem 2. Satze in D bdur; er streift an Dmoll, Ddur (mit der Unter-Mediante Hmoll!), an Gdur u. s. w., und entbehrt aller harmonischen Einheit. †) Der 1. Satz in D bdur dagegen verhält sich vollkommen dorisch. — Das phrygische E wird leitereigen behandelt. Geringe Ähnlichkeit besteht zwischen G bdur und dem heutigen Gdur. Eine direkte Ausweichung nach Ddur — wodurch Autegnati zu verstehen giebt, dafs er, gleich Macque und Maschera, bei dem Mixolydischen††) die Ober-Quinte, und nicht die Ober-Quarte, als den Mittelpunkt der Leiter ansieht, — kommt allerdings vor, im übrigen aber tritt fis nur erst gegen den Schlufs hin als leiterberechtigter Ton auf. — Das äolische A charakterisiert sich durch die Neigung zur Unter-Quinte, ohne jedoch die Dominante auszuschliefsen. — In Summa begegnet man in diesen, dem modernen Ohr mitunter etwas unbequemen Stücken einerseits einem fast zähen Festhalten an dem Alten, anderseits mancher nicht ungeschickt sich kundgebenden Anschauung des Neuen. Die musikalische Haltung ist, bei vorwiegend orgelmäfsiger Fassung, eine bald mehr, bald minder strenge; zuweilen auch leitet wohl ein unbefangenes Sichgehenlassen zu anmutig-heiterem Tonspiel.

Weniger noch vermittelt in den Gegensätzen zeigen sich die Ricercaren, welche, nach den 12 Tönen geordnet, i. J. 1608 zu Venedig unter dem Titel „L'Antegnata Intavolatura de Ricercari d'Organo“ gedruckt wurden. Hier mengt sich trockene und herbe Durchführung langsam fortschreitender und interesseloser Motive mit toccatenartigem Figurenwerk zu einem unerfreulichen gestaltlosen Konglomerat, das nur insofern von Interesse ist, als sich darin eine gegenseitige Annäherung der verschiedenen gangbaren Formen zur endlichen „Fuge“ ausspricht. Die zum Gebrauche beim Gottesdienst bestimmten „Inni d'Intavolatura d'organo“, welche vielleicht dieses harte Urteil modifizieren könnten, blieben mir bisher unbekannt.

14. Giovanni Gabrieli,*) Neffe und Schüler Andrea G.s, ist gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Venedig geboren. 1584 trat er als Organist bei St. Markus an die Stelle des nach Parma berufenen Claudio Merulo. Das engere Verhältnis, das sich in der gemeinschaftlichen Studienzeit zwischen ihm und dem Nürnberger H. L. Hassler bildete, setzte sich auch zwischen den Meistern fort, und wurde ein nicht gering anzuschlagender Faktor in den Kunst-Beziehungen zwischen Deutsch-

*) Suriano, in der erwähnten Kanzone, greift auch auf ein früheres Motiv zurück, das er aus dem geraden in den Tripel-Takt versetzt.

**) Beisp.-Samml. Nr. 6.

***) bdur = h, bmoll = b.

†) Woltz bringt noch verschiedene andere Sätze in „D bdur“: Nur der eine („Schaue doch und erhöre mich“) von dem harmonisch kühnen Daser (1578) schliefst sich dem modernen Ddur an, die übrigen sind dorisch gehalten, d. h. sie benutzen in der Tonleiter die kleine Terz (f) und die grofse Sexte h, = (b-dur).

††) Willaert und Buus behandelten, wie schon gesagt, das Mixolydische in besonderen Sätzen, je nachdem die Oberquarte oder die Oberquinte als Mittelpunkt der Leiter gelten sollte. Palestrina zog beides in einen Satz, aber in getrennten Abteilungen. Antegnati mischt die Sachen untereinander und trägt Bedenken, Farbe zu bekennen.

*) C. v. Winterfeld, „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“. Berlin 1834.

land und Italien. Beide Freunde starben kurz nach einander i. J. 1612.

G. Gabrielis grofsartig-prächtig angelegte und mit vollendeter Meisterschaft ausgeführte Vokalwerke gehörten in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland zu den beliebtesten. In Woltz' Tabulaturbuch (v. J. 1617) stehen deren 22 zum Kolorieren eingerichtete, in den 4 Teilen des „Promptuarium mus." des Vincentius und Schadäus 15 in ursprünglicher Fassung.*) Auch was er für die Orgel geschrieben fand in Deutschland Verbreitung. 12 Modi oder Präludien, welche das Tabulaturbuch des jüngern Schmid (1607) Andrea G. zuschreibt, schliefsen sich in der Form im allgemeinen denjenigen von A. Gabrieli an, sind aber entwickelter und enthalten manchen Zug von eingehenderer Arbeit. Am ausgebildetsten ist der jonische Satz Nr. 21,[1]) das Schlufsglied, zu welchem die Reihe allmählich aufsteigt. Der 3. und 4. Ton, die beiden phrygischen, haben ein gemeinschaftliches Präludium, da man hier keinen Unterschied zwischen der authentischen und plagalischen Reihe machte. Neben jedem „Modus" steht eine wörtliche Transposition. — Eine Vergleichung mit den Intonationen Andrea G.s und den praktischen Vorschriften Schlicks bezüglich der Grundtöne giebt folgendes Resultat:

	Tonus	Grundton bei Schlick	Grundton bei Andrea G.	Grundton bei Giovanni G.	Transposition in die	
1	Dorisch	G mit b	D (natürlich)	desgl.	Ober-Quarte	G mit b
2	Hypo-dorisch	D	G mit b	desgl.	Ober-Quinte	D
3	Phrygisch	A	E	E	Ober-Quarte	A mit b
4	Hypo-phrygisch	A	E			
5	Lydisch**)	F	C	desgl.	Ober-Quarte	F mit b
6	Hypo-lydisch	B	F	desgl.	Ober-Quarte	B mit es
7	Mixolydisch	G	desgl.	desgl.	Unter-Quinte	C
8	Hypo-mixolydisch	G	desgl.	desgl.	Ober-Quarte	C
9	Äolisch			A	Unter-Quinte	D mit b
10	Hypo-äolisch			A	Ober-Quarte	D mit b
11	Jonisch			F mit b	Unter-Quarte	C
12	Hypo-jonisch			C	Unter-Quinte	F mit b

Die Ursachen dieser Abweichungen der Grundtöne in der Praxis**) — theoretisch waren sie durch d e f g a h und c bestimmt — liegen in dem Mangel einer jeglichen Fixierung der Tonhöhe. Diese lag weder in der Vorstellung der Komponisten, noch wurde sie von den Instrumentenmachern angestrebt. Dieselbe Schwingungszahl, hier c genannt, hiefs dort e, f u. s. w. Ammerbach (1571) setzt seiner Anweisung zum Stimmen die Weisung voraus, zuerst zu versuchen, „wie hoch oder nieder durchaus alle Stimmen (d. h. Töne) sich erleiden wollen." Das Reifsen oder Nichtreifsen der Saiten gab also, und nichts anderes, die Bestimmung der Tonhöhe ab. Auch hier macht Schlick eine rühmliche Ausnahme, indem er für einen bestimmten Ton eine bestimmte Pfeifenlänge vorschreibt.

Nach der modulatorischen Behandlung sind in diesen Präludien das Lydische und Mixolydische dem Jonischen, d. h. dem modernen Dur gleich geworden; das Aeolische ist auf dem besten Wege, in das moderne Moll überzugehen. —

Von weiteren Orgelkompositionen Giov.

*) Kompositionen von G. Gabrieli in dem ebengenannten Werke, in Proskes und in Commers mehrerwähnten Sammlungen.

**) Schlick sagt beim Lydischen: „Chorgesänge des 5. Tons, welche sich in hohen Tönen bewegen, bis zur Oktave und darüber hinaus, spielt nan aus f fa ut. Für diejenigen Gesänge jedoch, die in der Tiefe bleiben, wie die des 6. Tons, ist b fa b mi die für die Sänger bequemste Tonhöhe." — Peter Mortimer („Der Choralgesang zur Zeit der Reformation", Berlin 1821) nennt diejenigen Melodien, die sich zwischen Grundton und Oktave bewegen, authentische, die zwischen Unter- und Ober-Quinte liegenden dagegen plagalische. Seine Unterscheidung war also richtig!

[1]) Beisp.-Samml. Nr. 7.

Gabrielis sind mir noch bekannt geworden: eine wenig bedeutende Toccate im 2. Ton (Transilvano I, 1607, und Schmids Tabulaturbuch, 1607); — 3 Ricercaren, deren eines*) durch die gleichzeitige Behandlung von 4 instrumental gedachten, einander wirksam gegenüber gestellten Subjekten bemerkenswert ist.**) — und 3 Kanzonen von — den fugierten Anfang ausgenommen — durchaus verschiedener Form.***) Zwei behandeln ein einziges Subjekt bei so monotoner Modulation, dafs Luythons „Fuga suavissima" dagegen gehalten wie ein Märchen erscheint; die dritte (bei Woltz, 1617) setzt sich aus 3 Haupt- und 2 Neben-Subjekten zusammen, hat eine reichere Modulation, und ist leicht und fliefsend figuriert. Folgende Werke: Intonazioni und 2 Bücher Ricercari wurden in Venedig 1593 und 1595 gedruckt.

15. Cristoffano Malvezio, um 1560 geboren, war Kapellmeister des Grofsherzogs Ferdinand Medici. Mit Luca Marenzio, Peri, Emilio di Cavalieri und G. Bardi setzte er die Interludien und Konzerte zu der „Commedia", welche bei der Vermählungsfeier des Grofsherzogs 1589 zu Florenz aufgeführt wurde.†) Er gehört somit zu jenem engeren Künstlerkreise, der durch die Einführung der Kantilene und des dramatischen Stils der Kunst ein bis dahin unbekanntes Feld eröffnete. Dafs in dem gedruckten Verzeichnisse der bei jener Musik gebrauchten Instrumente auch eine „Orgel mit Blasbälgen" genannt wird, mag hier gelegentlich erwähnt werden.

Die franz. Kanzonen Malvezios (bei Schmid jun., 1607) treten durch eine gewisse Frische und Leichtigkeit in der Behandlung der Motive aus der gewöhnlichen Reihe dieser Mode-Artikel vorteilhaft heraus.*)

16. Von Antonio Romanini, der sich 1586 um die Stelle bei der 2. Orgel in St. Markus zu Venedig bewarb, wie auch von seinem glücklichen Konkurrenten Vicenzo Belhaver findet sich je eine Toccate im 1. Teile des „Transilvano" von Diruta. Nach diesen beiden Arbeiten zu urteilen, hatten die Väter der Kirche Recht, wenn sie dem ältern Belhaver den Vorzug gaben, — der zu Venedig geboren, seine musikalische Bildung durch Andrea Gabrieli erhalten hatte. Schon nach 2jähriger Amtsverwaltung folgte ihm G. Guammi.

17. Antonio Mortaro, ein Franziskaner-Mönch, war Organist an der Kathedrale zu Novara. Er starb 1619 in seinem Geburtsorte Brescia. 3 Kanzonen („oder Fugen", wie der jüngere Schmid sagt) verraten bei schulgerechter Arbeit nur geringe Erfindungsgabe. Ansprechender wirkt eine vierte; Diruta nahm sie in den II. Teil seines „Transilvano" auf, um daran zu zeigen, wie man diminuieren müsse. Das Motiv ist dasselbe, welches A. Gabrieli zu seiner „Ariosa" benutzte.**)

18. Adriano Banchieri, 1567 zu Bologna geboren, gestorben daselbst 1634 als Titular-Abt, war ein Schüler Guammis, und gehört als solcher, wie auch durch die Fassung seiner ernsten Vokalwerke, der venezianischen Schule an. Als Komponist, Organist, als dramatischer Dichter***) und musikalischer Schriftsteller diente er der Welt mit nicht minderm Eifer, als der Kirche. Von der hohen Messe herab bis zur niederen Karnevalsposse lieferte er für jede der dazwischen liegenden zahlreichen Stationen Bemerkenswertes, wenn nicht Erfindungsreiches, wohl auch Absonderliches. Auch die Orgel erhielt ihren Anteil, und nicht den geringsten in folgenden jetzt sehr selten gewordenen Werken: „Conclusioni nel Tuoni etc." (Bologna 1591, 1609) — Sinfonie ecclesiast. ossia canzoni francese à 4 v. per cantare et sonare (das. 1607) —

*) Beisp.-S. Nr. 8.

**) In W. J. v. Wasielewskis „Geschichte der Instrumental-Musik, Nr. 21, ein Ricercare im 10. Ton über nur 1 Subjekt und Kontra-Subjekt, figurenreich, mit toccatenartigem Ausgange.

***) Eine Kanzone in „Johannes Gabrieli etc." von C. v. Winterfeld.

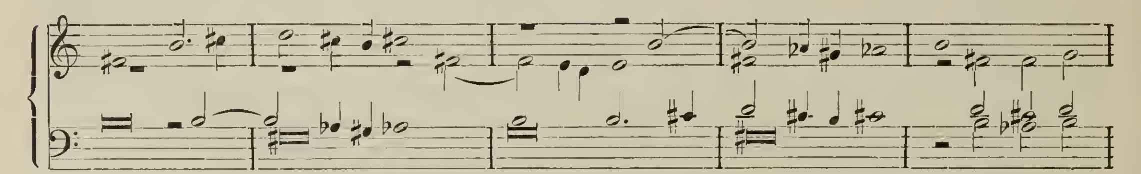
†) Diese Musik wurde 1591 zu Venedig gedruckt. Proben daraus in Kiesewetters „Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Musik". Leipzig 1841.

*) Beisp.-Samml. Nr. 9.

**) Beisp.-Samml. Nr. 10.

***) Unter dem Pseudonym „Camillo Scaligeri della Fratta".

Fantasie à 4 voci (Venedig 1603) — Organo Suonarino (Venedig 1605, 1611, 1622, 1628, 1638). Das letztgenannte Werk (etwas über 100 Seiten klein Quart) nennt Ambros*) „ein Not- und Hülfs-Büchlein für Organisten“, worin nach der eigenen Erklärung des Verfassers weder das kunstvolle Orgelspiel gelehrt, noch der Kontrapunkt erläutert werden solle. Für das erstere sei schon der „Transilvano“ von Diruta da, für das andere haben Zarlino, Artusi, Pompio u. a. gesorgt. Er — Banchieri — wolle nicht Anleitung, sondern Material geben, die rituellen Motive nämlich, die Ausführung bleibe dem Organisten überlassen. Die dem Buche angeschlossene Zugabe 8 Sonate à quattro parti spartite che saranno a proposito per il Graduale, Offertorio, Levatione et Post-Communione, quali Sonate sono commode per sonare“ hat vor den Augen unseres Forschers wenig Gnade gefunden; denn er sagt wörtlich: „die Gabe ist dürftig ausgefallen, bei stolzen Überschriften: Sonate 1: Fuga plagale; — Son. 2: Fuga triplicata; — S. 3: Fuga grave; — S. 4: F. cromatica; — S. 5: F. harmonica; — S. 6: F. triplicata; — S. 7: Concerto enarmonico; — S. 8: Aria francese. — Ein 2. Anhang („Ingresso d'un ripieno“) enthält: 1. Fuga autentica in Aria francese; 2. Sonata in Dialogo; 3. Son. Capriccio capriccioso; 4. Son. in Aria francese; 5. Fuga per imitatione. — Der Inhalt des Gebotenen fällt neben den Namen kahl und ärmlich ab; kurze unentwickelte Sätzchen, mager im Klang, steif in der Führung, nichtssagend in der Erfindung, im Harmoniegehalt dürftiger als dürftig; die Stimmen alternieren oft zu je einem Paar, Sopran und Alt, und wenn diese pausieren, Tenor und Bass. Die Sonata „in Dialogo“ begnügt sich, kurze 4stimmige Phrasen erst in höherer und dann in tieferer Lage hören zu lassen; das „Capriccio capriccioso“ ist in seiner grenzenlosen Nüchternheit von Kaprice weit entfernt; die chromatische Fuge ist diatonisch, und geht mit Hülfe der eingezeichneten ♯ ♯ aus Edur; das enharmonische Konzert ist der gröfste Unsinn; selbst auf dem berühmten „Archicembalo“, müfsten sich Kombinationen wunderbar ausnehmen, wie folgende:



Ich fürchte, der geschätzte Historiker hat sich hier beim Abschreiben und demnach in seinem Urteile etwas übereilt. Der „Unsinn“ fällt weg mit der Beseitigung von einigen offen- oder scheinbaren Druckfehlern, — oder auch mit der Annahme einer gewissen, allerdings der Gewohnheit widersprechenden Schreibweise. Das Anstöfsige liegt in der Note as, welche hier stets für ais (oder b, welches der allgemeinere Gebrauch wählte) steht.**) Erklärt man das rätselhafte as als Druckfehler, so würde die Note stets um eine Stufe höher zu rücken und in b, d. h. in ais, zu verbessern sein. Oder aber der Kopf bleibt stehen, und nur das vorgesetzte b wird in ein Kreuz verändert. Oder endlich, es handelt sich hier um eine traditionelle Übereinkunft, beim enharmonischen Tongeschlecht („Concerto enharmonico!“), einem b vor a die erhöhende Eigenschaft beizulegen, wie in den älteren deutschen Tabulaturen ein und dasselbe Zeichen unter gewissen Voraussetzungen sowohl erhöhend als erniedrigend wirkte.*) Die in jener Zeit (von 1590 etwa

*) Geschichte d. M. IV.

**) In der deutschen Tabulatur schrieb man cis, dis, fis, gis, b; des, es, ges und ais kannte die Schrift nicht. Derselbe Gebrauch herrschte mit Einschränkung auch in der italienischen Tabulatur, d. h. in der Notenschrift. —

*) z. B.: in Paumanns „Fundamentum etc.“ — (Chrysander, „Jahrbücher etc.“ II, S. 193, Anm. 11. —

an) mehr und mehr auch auf den Tasten-Instrumenten überhand nehmende Chromatik — ein Lieblingsgegenstand für spekulative Köpfe — führte allgemach zur Enharmonik; nun aber fehlten die Schriftzeichen, im besondern das Wiederherstellungszeichen; das B quadratum (♮) hatte nur die Bedeutung von h, während das B rotundum bereits zum allgemeinen Zeichen der Erniedrigung geworden war. Erst auf mancherlei Umwegen (z. B. indem man den Buchstaben vor die Note setzte: ♯♩ c♩ u. s. w., oder ein liegendes Kreuz von gebogenen Linien anwandte: ∝ u. dergl. m.) gelangte man zu dem heutigen Bequadrat. — Ich gestehe, dafs ich bei der obigen Stelle das b vor der Note a als ein Erhöhungszeichen betrachte, und mich somit derjenigen Erklärung anschliefse, die der Leser vielleicht für die unwahrscheinlichste hält. Nichts von dem, was ich von Banchieri kenne, berechtigt uns, ihm jenen „Unsinn“ zuzutrauen; der Schlüssel wird und mufs sich irgendwo finden. Zunächst wolle man sich der damaligen Observanz erinnern, wonach nie as, sondern stets gis gesetzt wurde; as war dem Spieler in keiner Weise geläufig, und nichts verhinderte ihn, der Note as die Bedeutung von ais zu geben, gerade so wie einhundert und fünfzig Jahre früher der Spieler in der deutschen Tabulatur einen und denselben Haken bei g als gis las, bei h dagegen als b. Bezüglich der Accidentalen überhaupt befanden sich die damaligen Spieler in einer ganz anderen Thätigkeit, als wir; sie mufsten prüfen, wo wir heute einfach ablesen. Die Not, welche die Chromatik und Enharmonik mit ihren Versetzungszeichen den Leuten machte, war zu Dirutas Zeit — besonders nachdem man von der Regel abgegangen war, jede Versetzung nur einmal gelten zu lassen und das Zeichen dafür so oft zu wiederholen, als die Note wiederholt wurde*) — endlich so weit gediehen, dafs M. Praetorius mit dem sehr vernünftigen Vorschlage hervortreten konnte, das b, ♮ und ♯ „an allen Orten, da es von nöten ist, klärlich“ beizuschreiben, „so hätte man keines nachsinnens oder zweiffels von nöten.“*) Meinerseits nichts zu versäumen, dem Leser von der herrschenden Ungleichheit bezüglich der Accidentalen ein Bild zu geben, sei hier noch hinzugefügt, dafs Banchieri (Org. suonar. S. 3) im „Basso seguente“ (der Generalbafsstimme) die Versetzungszeichen für die mitzugreifenden Terzen und Sexten nicht über das Notensystem, sondern innerhalb desselben auf die Stufen der Ober- und (für die Sexten) der Unterterz setzt, und zwar nicht genau über die Bafsnote, sondern etwas links, so dafs also die Verwechslung mit einem Zeichen, das vor der Note stehen könnte, sehr leicht ist. —

Die Sätze, welche unser Historiker so ungnädig aburteilt, stehen nicht in der mir vorliegenden 3. Ausgabe v. J. 1622, sondern in einer der vorausgegangenen. Die 5 ersten Bücher („Register“, wie Banchieri sagt) der 3. Ausgabe enthalten: 1) die bezifferten Bässe zu Mefsgesängen und den Sequenzen; 2) die Intonationen zu den 8 Psalmen-Tönen; 3) die Hymnen; 4) ein Verzeichnis der jährlichen Feste, und das Magnificat in den verschiedenen Tönen; 5) das Te Deum, verschiedene Laudes an die h. Jungfrau, und die Angabe der Stimmung der Violdigamben- und Geigen-Arten. Hierauf folgt ein „Appendix“ mit den Mefsgesängen 2stimm. für die Orgel mit beziffertem Basse „zum Phantasieren“. Darunter eine Sonata grave, mit dem Prinzipal zur Elevation zu spielen; ferner 2 Bizarien im 1. Ton, die eine, zum Graduale, mit Flauto all' Ottava, die zweite, „alla quarta“, mit Flauto in duodecima zu spielen.**) Endlich zwei 2stimm. geschriebene, 4stimm. gedachte „Phantasien“ oder „Fugen“ im 7. und 8. und im 11. und 12. Ton, die eine „per imitatione“, die andere „corrispondente“. Angeschlossen ist das Inhaltsverzeichnis. — Das 6. und letzte Buch — nicht wie die vorausgehenden durch ein Vorwort („Toccata“) eingeleitet — enthält 4 Sonaten und 3 Motetten für 1 Singstimme. Alles harmlose Musik, die zu keinerlei abfälligen Bemerkungen Anlafs giebt.

---

*) Wahrscheinlich ging man aus typographischen Gründen von der bisherigen Gewohnheit ab.

*) Synt. mus. II, S. 31.

**) Wahrscheinlich eine Quinte $10^2/_3'$, wodurch das Stück in die Unter-Quarte versetzt wurde.

Unter den überhaupt freisinniger gehaltenen Kanzonen Banchieris, welche sich in den deutschen Tabulaturbüchern von B. Schmid jun. (1607) und J. Woltz (1617) finden, ist „la Feliciana“ gänzlich aus der Art geschlagen; unter Vermeidung alles Fugierten beginnt und verläuft sie akkordisch. —

Das 16. Opus von Banchieri, welches i. J. 1607 zu Venedig unter dem Titel „Eclesiastiche Sinfonie etc.“ gedruckt erschien, enthält aufser 12 Sinfonien noch 8 sogenannte „Konzerte“. Die Erklärungen, die M. Prätorius (Synt. mus. III) zu den beiden Kunstformen giebt, sind zu weitschichtig, als dafs sie verständlich sein könnten; schliefslich fliefsen beide zusammen, ohne dafs es zu einem rechten Was? und Wie? gekommen. Banchieri hält die beiden Formen klar und bestimmt auseinander; nach seiner Praxis verhalten sie sich wie Chor- und (mehrstimmiger) Sologesang.*) Die Texte schon der einen und der anderen lassen dies Verhältnis erkennen: „Congratulamini — Deus, salvator noster — Cantate“ — und ähnliche auf der einen Seite; auf der andern: „Veni in hortum meum — En dilectus meus (Dialogo: Sposo et sposa, dui Sopr., Ten. et Basso) — Mulier, cur ploras hic?“ (Dialogo: Christo et Magdalena, dui Sopr. et dui Ten.) u. s. w. — Die Sinfonien sind (gleich den Kanzonen) fugiert, die Konzerte dagegen modern, d. h. melodisch geschrieben, wobei 2 und 2, auch 1 und 3 Stimmen unter nicht seltener Anwendung des familiaren Kontrapunkts einander gegenüber gestellt werden. Es wäre übrigens ein grofser Irrtum, hier Melodien in unserem Sinne zu erwarten; die Führung der Hauptstimmen ist eine melodische, eine fugierte Behandlung durch sich selbst abweisende, nicht mehr und nicht weniger. — Die meisten Sinfonien bestehen in 4stimm. fugierten Chorsätzen mit Generalbafs („Basso seguente“) für die Orgel; die höheren Streich-Instrumente gehen mit den entsprechenden Singstimmen in unisono. Die 18. Sinfonie ist für die Instrumente, die 19. für den Chor allein; die 20., ein „Ripieno“, fafst die sämtlichen Instrumente mit zwei 4stimmigen Chören und 2 Generalbässen zusammen. Ritornelle für das Orchester sind keine vorhanden, weder hier, noch da. —

In der kleinen Schrift „Cartellina di musica“ (Bologna, 1614) tritt Banchieri als einer der ersten öffentlichen Gegner der Guidonischen Solmisation auf. Er war ein guter, wenn auch ein etwas absonderlicher Kopf, wie sein Zeitgenofse Don Fr. Correa y Arraujo, der es vom Organisten bis zum Bischof brachte. Banchieri ging stets auf Neues aus, und fand darunter manches Gute. —

19. Giovanni Maria Trabacci war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Organist in der Kapelle des Königs von Neapel, und veröffentlichte (Neapel 1603 und 1615) zwei Bücher „Ricercari per l'organo.“ —

20. Francesco Podios Ricercaren-Sammlung erschien 1604 zu Padua.

21. Giovanni Matteo Asula, ein Priester zu Verona und tüchtiger Meister, verfafste das vielgebrauchte liturgische Buch „Canto fermo sopra la Messe etc.“ (Ven. 1596, 1602, 1615).*)

22. Paolo Quagliati, gegen 1570 geboren, lebte zu Rom, ein der neuen von Florenz ausgegangenen Richtung zugethaner tüchtiger Meister. Er komponierte die von seinem einstigen Klavierschüler, Pietro della Valle gedichtete Oper „Carro de fedeltà d'amore“, welche 1606 auf einem, die Strafsen Roms durchziehenden Karnevalswagen vorgestellt wurde.**) Ein unternehmender Kopf, gehört er zu den Wenigen, die in die gewohnte Tagesordnung der Kanzonen und Toccaten lebendige Abwechselung bringen, freilich nicht immer mit Geschmack. Seine Toccate im I. Teil des „Transilvano“ von Diruta ist eine interessante Musterkarte von Hergebrachtem und noch nicht Dagewesenem, wie sie wohl ein in der Vergangenheit erwachsener, in die Umwälzungen der Gegenwart verflochtener Künstler unabsichtlich erzeugen konnte. —

---

*) Prätorius will dies vielleicht andeuten, wenn er vom Auslesen der besten Sänger spricht.

*) Tüchtige Arbeiten von Asula im Prompturari mus. III, 98. 102.

**) Fr. Chrysander „Pietro della Valle“, Stimme eines Modernen aus dem 17. Jahrh. (Allgem. m. Z. 1868, Nr. 49).

Als einen guten Meister im ernsten Fach zeigen uns Quagliati die Nummern 95 und 96 im Prompt. m. IV.

23. Girolamo Diruta, dessen Bemerkungen über den Ausdruck der verschiedenen Register-Mischungen oben vorgetragen wurden, hat in seinem „Transilvano" von sich 5 Toccaten, und eine Reihe Ton und Melodie bestimmender kurzer Vorspiele zu den Hymnen und Magnificat aufgenommen. Diese unscheinbaren Vorspiele sind von mustergültiger Form und Arbeit, wahrhafte kirchliche Orgelsätze, ebenbürtige Vorgänger der ähnlichen Arbeiten Fasolos,*) diejenigen der beiden Gabrieli weit überholend. Ein einziges dieser Vorspiele**) beweist unendlich mehr für die Tüchtigkeit des Meisters, als Hunderte von Toccaten, wie er sie in seinem grofsen Werk aufgenommen.***)

Girolamo Diruta (nicht zu verwechseln mit dem Augustiner Agostino Diruta, der 1646 in seinem Geburtsorte Perugia als Kapellmeister lebte) ist ebenfalls in Perugia geboren, war Organist in Gobbio, später in der Fischerstadt Chioggia bei Venedig. Sein Meister, Claudio Merulo, sagt von ihm in der Vorrede zu den „Canzoni fr." (1599) „ha fatto a lui et a me insieme singolare honore etc." —

24. Von den drei Gebrüdern Cima aus Mailand hat der um 1570 geborene ältere, Giovanni, daselbst 1602 eine Sammlung „Ricercaten" herausgegeben. Er war ein, vielleicht der unmittelbare Nachfolger von Ott. Bariola, Organist und Kapellmeister an der Kirche della Madonna di Celso, und gehört zu den geschätztesten Meistern seiner Zeit. Seine Werke (Motetten, geistliche Konzerte — mit Partitur etc.) erschienen sämtlich zu Mailand zwischen 1599 und 1610. Einige seiner Chorgesänge stehen in dem mehrerwähnten Promptuarium, Tl. II, Nr. 22 und 84. — Andrea C., zuletzt Organist in Bergamo, stand als Orgelspieler in grofsem Rufe, hat aber für sein Instrument nichts geschrieben. —
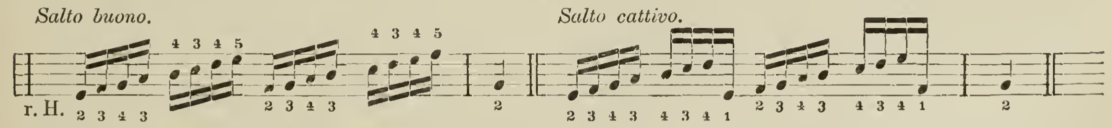
25. Nicolao Corradini, Dom-Organist zu Cremona, veröffentlichte, Venedig 1624, eine Sammlung 4stimm. fr. Kanzonen.

26. Girolamo Frescobaldi†) Italiens gröfster Orgelmeister, überhaupt von nur wenigen übertroffen, wurde i. J. 1580 zu Ferrara geboren.††) Francesco Milleville†††) aus Ferrara, zuletzt Dom-Organist in Volterra, soll sein Lehrer gewesen sein. Als Knabe schon zog Frescobaldi durch seinen Gesang die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich; als Jüngling u. Mann

*) Über Fasolo weiter unten ausführlich.

**) Beisp.-Samml. Nr. 11 u. 12.

***) Z. B. jene 3 Toccaten, welche die verschiedenen Arten des Fortschreitens: di grado (stufenweis), di salto buono (Sprung vom schlechten zum guten Taktgliede) und di salto cattivo (Sprung vom guten zum schlechten) und den dazu gehörigen Fingersatz demonstrieren. Der 1., 3. und 5. Finger sollen ausschliefslich die „leichten" Noten („le note cattive"), der 2. und 4. dagegen die accentuierten oder guten („le note buone") spielen; — nach diesem Beispiel:



†) Nach den freundl. Mittheilungen des Herrn J. J. Maier in München.

††) Als Geburtsjahr Frescobaldis wird bald, absolut unrichtig, 1601, bald auch 1591 angegeben, jenachdem die verschiedenen Schriftsteller die Ausgaben seiner Toccaten v. J. 1637 oder 1627, und damit sein Bild, das ihn im 36. Lebensjahre stehend darstellt, vor sich hatten. Nun existiert aber noch eine (dritte) Ausgabe jener Toccaten v. J. 1616; von dieser wurden die Platten zu den späteren Ausgaben unter (wahrnehmbarer) Abänderung der Jahrzahl wieder benutzt. An einer Stelle unterblieb jedoch diese Abänderung, neben dem Namen des Stechers nämlich unter dem Vorworte, wo noch 1616 zu lesen. Hat das Porträt auch der frühesten Ausgabe beigelegen, woran bei der sonstigen Gleichmäfsigkeit der Ausgaben kaum zu zweifeln ist, so würde 1580 als das Geburtsjahr Fr.s anzunehmen sein. Mag dies nun richtig sein, oder nicht, so ist — will man das auf dem Bilde angegebene Lebensalter mafsgebend sein lassen — auch 1591 unrichtig; denn dasselbe Bild befindet sich ebenfalls vor den „Capricci" v. J. 1624. — Nach Gerber und Fétis hatte Frescobaldi sich schon i. J. 1608 durch Madrigale und Phantasien bekannt gemacht. Die i. J. 1616 entschieden vorhandenen „Toccaten" stehen übrigens auf einer solchen Höhe künstlerischer Reife, dafs sie mehr auf einen 36-, denn auf einen 26jähr. Mann hinweisen.

†††) Der Vater dieses Milleville, Alessandro, geboren 1509 zu Paris, starb 1580 als Kapellmeister zu Ferrara; er war der Lehrer von Ercole Pasquini († 1614), dessen Nachfolger bei St. Peter in Rom Frescobaldi wurde.

machte ihn sein aufserordentliches Orgelspiel weltberühmt. Nach Bainis Erzählung*) füllten 30000 Zuhörer die Peterskirche zu Rom, als er hier (i. J. 1614) zum erstenmal spielte.**) Gegen 1608 soll er sich eine Zeitlang in Belgien aufgehalten haben — das 1. Buch seiner Madrigale erschien 1608 bei Phalesius in Antwerpen —; der damalige, durch P. Philips und P. Cornet vertretene hohe Standpunkt der Orgelkunst in Belgien mag ihn dahin gezogen haben. — Um 1614 wurde der mittlerweile nach Italien zurückgekehrte Fr. zum Organisten an der St. Peters-Kirche in Rom ernannt. Sein Tod fällt mit Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1644 (nicht später); denn der Drucker und Herausgeber eines nachgelassenen Bandes Kanzonen, A. Vincenti, sagt in der Dedikation (vom 15. Dez. 1644) „er habe diese ihm jetzt gleich nach dem Tode des Meisters zugekommenen Edelsteine den danach Begierigen alsobald mitteilen wollen.“ Eine Aufzählung der Werke Frescobaldis unterlasse ich, da sie keine vollständige sein könnte, und mit einer blofsen Titel-Angabe meinen Zwecken nicht gedient sein würde. Ich beschränke mich auf die mir bekannten Werke, welche glücklicherweise die Hauptwerke sind, und mache unter den mir unbekannten, die wohl noch manchen Zug zur Charakterisierung des Meisters, verstärkend oder mildernd, enthalten mögen, nur auf das 1. Buch Kanzonen zu 1, 2, 3 und 4 Stimmen aufmerksam, welches, 1628 in Rom erschienen, „zum Singen und zum Spielen auf allen Arten von Instrumenten“ gesetzt ist,***) also auf einen Modus zurückgreift, der kaum in der Kindheit der Instrumental-Musik einige Berechtigung haben konnte.

Eines der wichtigsten, die Gröfse des Meisters bestimmenden Werke ist das folgende in 2 Büchern bestehende:

„Toccate d’Intavolatura di Cembalo et Organo, Partite di diverse Arie e Correnti, Balletti, Ciacone, Passachagli di Girolamo Frescobaldi. Libro primo. Stampate l’Anno MDCXXXVII. Per Nicolo Borbone in Roma. Con licenza de Superiori.“

„Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d’hinni Magnificat Gagliarde Correnti et altre Partite d’Intavolatura di Cembalo et Organo di — — — Con Privilegio. In Roma. con licenza de Superiori 1637 Da Nicolo Borbone.

Diese beiden Bücher „Toccaten“ u. s. w., deren verschiedene Ausgaben oben schon bei der Bestimmung von Frescobaldis Geburtsjahr angegeben wurden, sind in Noten mit ausgefüllten Köpfen gedruckt. Die weifse Note von geringerer Geltung, als der eines halben Schlags, kommt nur in einzelnen Abschnitten vor. Das System für die rechte Hand zählt 6, das für die linke 8 Linien; bei jenem wechseln der C-Schlüssel auf der 1. und der G-Schlüssel auf der 2. Linie; bei diesem stehen der gewöhnliche Bafs- und Tenor-Schlüssel.

Der Inhalt beider Bücher ist, wie auch bei den später noch zu besprechenden Werken Frescobaldis, sowohl für die Orgel, als für das Klavier bestimmt; das schliefst aber in betreff mancher Sätze eine Sonderung für das eine oder andere dieser Instrumente nicht aus. Die gegenwärtige Besprechung nimmt von dem, was offenbar nur für das Klavier gesetzt sein kann, keine Notiz.

Zwölf mäfsig lange Toccaten sind die Haupt-Stücke des 1. Buches; 5 davon gehören der dorischen, 2 der phrygischen, ebensoviel der lydischen, 1 der äolischen und 2 der jonischen Tonart an; die mixolydische hat keine Anwendung gefunden. Das Dorische, unter jedesmaliger Vorzeichnung von b, steht nur einmal auf seiner natürlichen Stufe D, viermal dagegen auf der Ober-Quarte G, deren kleine Sexte (*es*) nicht durch die Vorzeichnung, sondern im Texte selbst bezeichnet wird. Einer der lydischen Sätze hat b als Vorzeichnung, in dem andern wird b möglichst umgangen.

Auch das zweite Buch hat 12 Toccaten, darunter 5 in der dorischen, 3 in der ly-

*) In der Biographie Palestrinas. (Übersetzt von Kandler, S. 34.)

**) Die Peterskirche fafst 52000 Menschen. Nun denke man sich ein Orgelwerk von 14 Stimmen!

***) Bartolomeo Grassi, Organist an der Kirche S. Maria in Aquiria, ein Schüler Frescobaldis, gab diese selben Kanzonen in demselben Jahr und ebenfalls zu Rom in Partitur und ohne Text heraus. Die Original-Ausg. bestand aus 4 Stimmbüchern. Eine neue Ausgabe erschien 1634 zu Venedig.

dischen, je 2 in der mixolydischen und äolischen Tonart; die phrygische und jonische fehlen. Von 3 dorischen Sätzen auf der natürlichen Stufe haben 2, wie auch die auf die Oberquarte G versetzten, die Vorzeichnung b. Die gleiche Vorzeichnung haben die lydischen Sätze. — Die Neigung des Meisters, sich in jeder Beziehung frei zu bewegen, macht sich auch in der Einzeichnung der Accidentalen geltend, die bald geschehen, bald unterblieben ist. Sieht man die Menge der beigeschriebenen Versetzungszeichen, so hält man sie für vollzählig, und jeden weiteren Zusatz für unrichtig. Bei näherem Eingehen jedoch bildet und befestigt sich mehr und mehr die Überzeugung, dafs die beigefügten Accidentalen nicht ausreichen, und man in dieser Hinsicht sehr liberale Zugeständnisse machen müsse. Frescobaldi erwartet von dem Spieler dieselbe Freisinnigkeit in der Auffassung, dieselbe leichte Ablösung von dem Hergebrachten, die ihm selbst in so hohem Mafse eignete. Das hat für uns, die wir den traditionellen Regeln vielleicht strenger folgen, als sie jemals gehalten wurden, seine Schwierigkeiten. Frescobaldi folgt darin weder einer alten, noch einer neuen Regel: er folgt überhaupt keiner! Jenes „Verstehe mich, wer kann; ich verstehe mich!“ das er über einen seiner rätselhaften Sätze schrieb, kann man als über alle geschrieben, als seinen allgemeinen Wahlspruch ansehen. Der Spieler thut wohl, sich in dieser Beziehung etwas von der Kühnheit anzueignen, mit der der Meister seine Arbeiten entwarf und ausführte.

Zu den im Aussterben begriffenen alten Tonarten hat sich der Organist bei St. Peter in Rom — der sixtinischen Kapelle so nahe! — bald in ein freisinniges, bald in ein streng konservatives Verhältnis gestellt, das erstere aus Naturell, das andere vielleicht aus Pflichtgefühl, vielleicht aus Laune. Gewifs aber trug er mehr dazu bei, sie zu verdrängen, als sie zu erhalten.

Die Schreibart, das äufsere Bild des innerlich empfangenen Gedankens, bleibt in der Hauptsache bei allen diesen Toccaten dieselbe. Die oft mit einander vertauschten raschen Figuren, besonders die engbegrenzten mordentartigen, wie sie bald in dieser, bald in jener Stimme unter dem akkordartigen Anstönen der übrigen erklingen, gewähren das wechselvolle Bild der in unzählige Sprudelwellen aufgelösten See. Von scharfen Unterschieden zwischen den einzelnen Toccaten machen sich nur wenige geltend. In dem 1. Buche ist es die 12.,*) die durch ihre abweichende Haltung aus der Reihe der übrigen heraustritt. Hier ist die Figuration, wo sie vorhanden, einfach und ruhig. Die 8. Toccate im 2. Buche besteht nur aus breiten, durch Vorhalte organisch miteinander verbundenen Akkorden, der Aufschrift gemäfs „di durezza e ligatura“.

Von dem Eigensinn des Komponisten, der ihn verleitete, unnötige Schwierigkeiten für sich und andere aufzusuchen, geben die verwickelten Taktarten in der 9. Toccate desselben Buchs einen Beleg. Er tröstet sich für die verschwendete Mühe mit den Worten „Non senza fatiga hi giunge al fine“, was ein jeder wiederholen wird, der das Stück gespielt hat. — Bei nicht mehr als zwei Sätzen (No. 5**) und 6 des II. Buchs) wird des Pedals gedacht — als „anzuwenden oder wegzulassen“; alle übrigen sind ohne Pedal zu spielen. Die (unter Verdoppelung durch die linke Hand) benutzten Pedaltöne liegen in dem Bereiche von C bis A; ein versetzter Ton kommt nicht vor. Sie wechseln von 10 zu 10 Takten, ohne je aus diesem trägen Gange heraus zu kommen. — Die 12. Toccate im II. Buche ist eine Art koloristischer Behandlung („passaggiato“) des Madrigals „Ancidetemi pur“ von Arkadelt***), mit Geist gemacht und von den deutschen koloristischen Arbeiten himmelweit verschieden. Die Behandlung ist bald thematisch, bald frei, bald diminuierend.

Jedes der beiden Bücher hat in den späteren Abzügen reiche und interessante Zugaben erhalten. Zunächst das I.:

14 Partiten (Variationen) über „la Romanesca“, — 11 Partiten „sopra l'Aria di Monicha“,†) — 10 Partiten über eine Arie

*) Beisp.-Samml. I, Nr. 13.

**) Beisp.-Samml. I, Nr. 14.

***) Nach der gefälligen Auskunft des Herrn J. J. Maier in Arkadelts „Il primo libro di Madrigali“ etc. 1539.

†) So im Register, im Text steht „lamonicha“. Wahrscheinlich ein zur Zeit vielgesungenes Lied „la Monicha“.

von Ruggiero; — 6 Partiten über „la follia", — 4 Korrenten, worauf noch als „Aggiunta" Balletten, Korrenten, Passacaglien (darunter ein einhundert Mal veränderter Satz von 2 Takten), ferner ein Capriccio über Roggieros „Fra Jacopino", ein 2.: „la Bataglia" (ein vielfach variiertes Horn-Signal), noch ein Ballett, eine Korrente und 2 Ciaconen folgen. Den endlichen Beschlufs macht ein Capriccio „fatto sopra la pastorale",*) worin eine einfache Hirtenmelodie leichthin variiert wird. Die Variationen stehen, wie bei la Bataglia, neben einander, und sind, ebenfalls wie dort, auf verschiedenen, im Quintenzirkel auf- oder abwärts neben einander liegende Tonarten verteilt. Der jedesmalige Grundton klingt während der Variation im Manuale, oder, wenn ein beigesetztes p es anzeigt, im Pedale fort. Die Aufzeichnung des hübschen, zweifelsohne für die Kirchen-Orgel bestimmten Stücks leidet an Unklarheit, namentlich setzen die häufigen Wiederholungszeichen in Verlegenheit, die, nach ihrer gewöhnlichen Bedeutung genommen, den schwankenden Rhythmus noch mehr verschieben. Diese Schwierigkeiten lassen sich nur heben, wenn der Spieler die Freiheit der Bewegung, das jeweilige Aufgeben des strengen Zeitmafses, wie es in dem Vorworte der Toccaten und der Capricci empfohlen wird, sich aneignet und es zu einem „Tempo rubato" bringt, welches die ideellen, nicht die geschriebenen Zeitverhältnisse in gefälliger Form wiedergiebt. Der Meister selbst nennt die Stücke dieser Art „anscheinend ungeregelte Sachen". Der Spieler soll eben die Regel in sich selbst aufsuchen.

Die Zugaben im II. Buch bestehen in einigen für den Kultus bestimmten Hymnen (4) und Magnificat (3); das übrige in 6 Kanzonen, einer Ballett-Arie mit Variationen, 5 Gagliarden, in der variierten „Frescobalda", und endlich in 6 Korrenten.

Aufklärend über Wesen und Werke des seiner Zeit weit vorauseilenden Künstlers ist das Vorwort, welches er in wörtlicher Übereinstimmung den beiden Büchern der Toccaten vorsetzte. Ich gebe seine eigenen Worte, Erklärendes durch Klammern davon getrennt:

*) Beisp.-Samml. Nr. 15.

„Diese Art von Musik — so sagt das Vorwort — soll nicht dem gewöhnlichen (unveränderlichen) Takte unterworfen sein, wie es die neueren Madrigale (ebenfalls) nicht sind, wo man mit dem Zeitmafs wechselt und je nach dem Sinn der Worte bald langsamer, bald schneller singt. Gegenwärtige Toccaten sind reich an verschiedenartigen Passagen und verschiedenartigem Ausdruck (wonach also das Tempo modifiziert werden mufs). Die Anfänge sind langsam und arpeggierend zu spielen, worauf man nach Belieben den (schnelleren) Takt aufnimmt. Am Ende eines Trillers, einer stufen- oder sprungweisen Passage soll die letzte Note verlängert werden, um eine Passage von der andern zu sondern. Die Kadenzen (Schlufswendungen), auch wenn sie in schnellern Noten geschrieben sind, kann man bedeutend zurückhalten und gegen das Ende hin noch langsamer nehmen. Der Abschlufs tritt ein, wenn die Konsonanz (der Dreiklang) in beiden Händen in Halbentaktnoten geschrieben ist. Hat eine Hand einen Triller und die andere gleichzeitig eine Passage auszuführen, so soll man nicht Note gegen Note einteilen, sondern den Triller rasch und die Passage ruhig und mit Ausdruck spielen. Gänge in Achteln und Sechszehnteilen in beiden Händen zugleich sollen nicht zu schnell ausgeführt werden, dabei soll von je zwei Sechszehnteilen das zweite immer etwas punktiert werden. Bevor man Doppel-Passagen in beiden Händen ausführt, verweile man ein wenig auf dem letztvorhergehenden Viertel; dann mache man die Passage rasch, um die Geläufigkeit der Hände hervortreten zu lassen. In den Partiten, welche Läufe und ausdrucksvolle Stellen enthalten, wird es gut sein, das Tempo etwas breit zu nehmen, so auch in den Toccaten; diejenigen, welche keine Passagen enthalten, können in einem schnelleren Tempo gespielt werden; hier ist die Wahl des Tempo dem guten Geschmack und feinen Urteile des Spielers überlassen: denn eben hierin besteht der Geist und die Vollkommenheit dieser Spielweise und dieses Stils. Die Passacaglien können je nach Gefallen allein gespielt werden, wobei man für die einzelnen Teile das Tempo beliebig wählt; so auch bei den Ciaconen." —

Diese Vorschriften betreffen allerdings nur

die eine Seite des Vortrags: das Zeitmafs, es ist aber beim Orgelspiel die wichtigste, und ohne sie würden uns diese Toccaten geradezu unverständlich sein. Welcher Spieler würde es wohl wagen, bei einem Orgelstück aus jener Zeit das Tempo rubato, und noch dazu so ausgedehnt, anzuwenden? Und dennoch liegt darin der sie belebende Hauch, die Bedingung ihres Seins! — Die gleiche Freiheit, welche hier Frescobaldi bezüglich des Zeitmafses der Toccaten für sich und andere beansprucht, äufsert sich auch — und wird dadurch zu einem Hauptzug seines künstlerischen Charakters — in dem Schalten und Walten mit den Tonmassen, in den kühnen akkordischen Durchgängen und frappanten harmonischen Folgen, in den eigentümlichen Formen, endlich in mancher nahezu unkünstlerisch gestellten, aber mit künstlerischer Beherrschung gelösten Aufgabe. Von dieser eigenartigen, nicht ohne Mühe verständlichen Natur des schaffenden Künstlers mufs der reproduzierende ein treues Spiegelbild liefern, wenn die rechte Wirkung erzielt werden soll. Um dies zu können, bedarf es der freisinnigsten Auffassung. Hierbei will ich an die bewegliche Art der damaligen italienischen Orgeln erinnern. Wie leicht Frescobaldi das Instrument behandelte und behandeln durfte, geht unter andern auch aus dem von ihm und mit Bedeutung angewandten Staccato hervor, das er durch Punkte ebenso gewissenhaft bezeichnete, als er bei den Accidentalen nachlässig war.

Ein Werk ganz anderer Art ist das folgende:

„Il primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et Arie in Partitura." Roma, Ant. Soldi, 1624. — Zweite und vermehrte Auflage 1626. —

Die 1. Ausgabe enthält 12 Capriccios, meistens über fremde Motive: 1. ut re, mi, fa, sol, la, — 2. la, sol, fa, mi, re, ut, — 3. „il Cucho", — 4. la, sol, fa, re, mi, — 5. la „bassa Fiamenga", — 6. „la Spagnoletta", — 7. „Or che noi rimena" (Aria in Partite), — 8. Capr. cromatico con ligatura in contrario, — 9, Capr. di Durezza,*) — 10. Capricci (sic!) obligo di cantare la quinta parte, senza toccarla, sempre di obligo Soggetto scritto si placet, — 11. Capr. sopra un Soggetto, — 12. C. sopra l'Aria di Ruggiero. — In der 2. Ausgabe (Venezia, Al. Vincenti) blieb die 7. Nummer weg; es wurden dafür 10 Ricercaren und 5 Kanzonen hinzugefügt. Demzufolge lautet der Titel dieser und der 3. Ausg. 1642: „Il primo libro di Capricci, Canzon franc. e Ricercari fatti sopra — — —" etc.

Auch hier giebt der Komponist bestimmte Vorschriften für die Ausführung. „Ich will bemerken, — sagt er — dafs in diesen anscheinend ungeregelten Sachen man den Geist eines jeden Satzes und den Zweck des Verfassers, der auf die Ergötzung des Hörers gerichtet ist, zu erkennen suchen mufs, um den richtigen Vortrag zu finden. In den Capriccios ist der Stil (bezüglich des Vortrags) weniger leicht, als in den Ricercaren. Der Anfänger suche sich aus dem ganzen Stück den ihm zusagenden und in der Haupt-Tonart schliefsenden Abschnitt aus. Man beginne die Stücke langsam, um dem Folgenden mehr Feuer und Reiz zu geben. Bei den Kadenzen halte man zurück bis zum Beginn des folgenden Abschnitts. Den grofsen 3- und 6teiligen Takt nehme man adagio, den kleinen etwas rascher, den Dreiviertel-Takt allegro. Es empfiehlt sich, bei langen Noten arpeggierend zurück zu halten, um dem, was folgt, mehr Feuer zu geben." —

Über die Form, welche Frescobaldi seinen Capricci gab, wurde oben schon das Nötige gesagt. Sie sind an Kunst nicht weniger reich, als die ruhig gehaltenen Ricercaren. Unter den letzteren ist es das 8., wo der Meister den Gebrauch des Sekundenschritts sich selbst verbot. —

Im Jahr 1635 druckte Al. Vicenti in Venedig das 12. Werk unsers Meisters:

„Fiori musicali di diverse compositione Toccate, Kyrie, Canzoni e Ricercare in partitura a quattro utili per sonatori."*)

Mit Ausnahme einer „Bergamasca" und eines „Capriccio sopra la Girolmeta" kann der gesamte Inhalt als für das gottesdienstliche

*) Beisp.-Samml. Nr. 16.

*) Neuerdings von Fr. Commer wieder herausgegeben.

Orgelspiel bestimmt angesehen werden, wiewohl der Zusatz auf dem Titel „utili per sonatori“ die Absicht einer ausgedehnteren Benutzung noch für andere Instrumente andeutet, und deshalb auch wohl das Werk nicht in Orgeltabulatur, sondern in Partitur gedruckt wurde. Mehrfache Bearbeitungen des „Kyrie“ und „Christe“, als fortgehend oder abschnittsweis behandelter Cantus firmus, eingeleitet durch eine kurze Toccate, ferner Kanzonen, Ricercaren und dergleichen, welche während oder nach der Epistel etc. gespielt werden sollen, sämtlich in durchaus kirchlicher Haltung, bilden für das gottesdienstliche Orgelspiel einen reichen Stoff. An Kunstarbeit fehlt es nicht, freilich auch nicht an gekünstelter. Zur letztern Sorte gehört Nr. 44, ein Ricercare, bei welchem die 5. Stimme gesungen werden soll. Zu dem Ende sind dem Stück 6 Noten vorangestellt für den Sänger. Wo, in welcher Tonhöhe, mit welchem Texte? dies geschehen soll, wird nicht gesagt. „Verstehe mich wer kann, — ich verstehe mich!“ schreibt Frescobaldi dazu, und damit schickt er das Rätsel in die Welt, die sehen mag, wie sie damit fertig wird. — Die chromatischen Exerzitien (No. 29) erheben sich durch die Leichtigkeit, mit welcher der Meister die selbstgeschaffenen Schwierigkeiten überwindet, zu einer wirklichen Kunstleistung. Auch das Ricercare „con obbligo del Basso come appare“ (Nr. 32), — 5 Noten, im Basse, nach der Ordnung des Quintenzirkels versetzt, stets wiederkehrend — erscheint, wenn man beobachtet, wie natürlich sich die Fortschritte von C aus über G, D A und E, oder von C nach F, B und Es entwickeln, in einem andern und bessern Lichte. Diese harmonische Reihe, welche die von Luyton (um 1600) in seiner „Fuga suavissima“ angewandte um E-, B- und Esdur übertrifft, war übrigens nur möglich bei einer Temperatur der Tasten-Instrumente, welche der gleichschwebenden ziemlich nahe kam.*)

Auch dieser Sammlung sind einige Vorschriften über die Ausführung der darin enthaltenen Tonsätze, insbesondere derjenigen, die für die Messen und Vespern bestimmt sind, beigegeben: „Wo ein Ricercare oder Kanzone zu lang erscheint, soll man bei einer Kadenz endigen. In den Toccaten soll bei den Trillern und schnellern Gängen zurückgehalten, bei den Achteln aber das raschere Zeitmafs wieder aufgenommen werden. Die Anfänge der Toccaten, auch wenn es Achtel sind, werden langsam gespielt. Bei den langsamen Noten eines Canto fermo können die Hände loslassen, um sich nicht zu hindern (!). —“ Trägt hiermit Frescobaldi die Freisinnigkeit, mit der er das Zeitmafs behandelt, auch auf die speziell kirchlichen Tonsätze über, so läfst er anderseits der Würde des Gottesdienstes die gebührende Rücksicht widerfahren, indem er, neben eingeschränkter Ausdehnung, die Toccate von allem Virtuosenmäfsigen frei erhält, und ihr die Bedeutung eines nur einleitenden, an und für sich untergeordneten Tonstücks wieder giebt.*)

Das letzte Werk des Meisters, worüber ich aus eigener Anschauung berichten kann:

„Canzoni alla Francese in Partitura del Signor Frescobaldi raccolte d'Allessandro Vincenti. Novamenti posti in luce. Libro quarto.“ In Venezia appresso A. Vincenti, 1645, wurde, laut der Dedikation des Druckers,**) kurz nach dem Tode des Autors gesammelt und herausgegeben. — Im allgemeinen ist in diesen (11) Kanzonen die herkömmliche Form in den Teil-artigen Abschnitten und dem damit verbundenen Wechsel der Motive festgehalten. Dagegen sind die Wiederholung der Teile und das Zeilenartige der Bearbeitung einem weniger gehemmten Flusse gewichen, wesentlich begünstigt durch eine gröfsere Annäherung an die moderne Modulation. In gleicher Annäherung an das Neue wurden statt der bisher üblichen Tonzeichen von (für uns) längerer Dauer und gröfserem Gewicht nur halb so lange gewählt, welche leichter auf die schnellere und leichtere Bewegung führen, die der Komponist im Sinne hat. Endlich ist, — was

*) Die bedenkliche Rolle, welche zu Schlicks Zeiten gis spielte, scheint nunmehr auf dis übergegangen. Frescobaldi gewinnt durch die Unter-, nicht durch die Ober-Dominante, den Weiterschritt.

*) In R. Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik“ (Regensb. 1871) sind aus den „Fiori etc.“ abgedruckt: 1. Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la; — 2. Kyrie de B. M. V., — 3. Christe dominicale, — 4. Toccate crom.

**) Datiert vom 15. Dezember 1644.

schon vor Frescobaldi angebahnt war — bei den meisten dieser Stücke der herkömmliche Anfangs-Rhythmus aufgegeben. Alle die hier genannten Eigenschaften machen das gegenwärtig besprochene Werk zu dem uns am nächsten stehenden, obwohl es des Befremdenden mancherlei enthält. Der neueren Fugenform kommen alle diese Sätze sehr nahe, besonders diejenigen, in denen nur ein Subjekt behandelt wird. Die dem sich entwickelnden Neuen zugewandte Richtung des Meisters tritt in diesem Werke, wie in den früheren, bezeichnend hervor, und es fehlt nicht an Zügen, welche eine fortschreitende Klärung seiner Ansichten bekunden; der Schritt ist ruhiger, der vormals jugendliche Übermut ist männliche Kühnheit geworden.*)

Von den zahlreichen Schülern, welche Frescobaldi gezogen haben soll, ist der Hallische Kantors-Sohn, Jabob Froberger, der bekannteste, oder vielmehr der am häufigsten genannte; ein anderer, noch minder bekannt, ist der Organist bei St. Marien in Lübeck, Franz Tunder. — Nachdrücklicher und mit gröfserem Erfolg, als Froberger und die auf Frescobaldi folgenden Italiener, arbeiteten in der Toccatenform, worin Cl. Merulo und G. Frescobaldi ihr Eigentümlichstes schufen, der Norddeutsche Dietrich Buxtehude in Lübeck († 1707) und der Süddeutsche Georg Muffat in Passau († um 1710). Früher noch (gegen 1600) schrieb Christian Erbach in Augsburg verschiedene Reihenfolgen ähnlicher und wertvoller Sätze, die gleichfalls mit zu dem Bedeutendsten zählen, was die deutsche Orgelkunst geleistet hat.

27. Giov. Battista Fasolo, ein aus Asti gebürtiger, in Venedig lebender Franziskaner, nimmt durch das einzige von ihm bekannte Werk: „Annuale che contiene tutto quello che deve far un Organista per risponder al Choro tutto l'anno“ — — Opera 8va — In Venetia appresso A. Vincenti: MDCXXXXV — eine hervorragende Stelle ein. Mit Frescobaldis nachgelassenen Kanzonen in demselben Jahr und unter derselben Presse gedruckt, dient es demselben Zwecke, den der römische Orgelmeister seinen um 10 Jahre früheren „Fiori“ und Samuel Scheidt in Halle dem 1624 gedruckten 3. Teile seiner „Tabulatura nova“ gab: es versieht den Organisten mit Material für seine regelmäfsigen amtlichen Funktionen während des Kirchenjahrs. Dem „Te Deum“ folgen 18 Sonn- und Festtags-Hymnen und die 3 gewöhnlichen Messen („Domenica, Apostoli, Beata Maria“), ferner 8 Magnificat in den verschiedenen Kirchentönen mit den dazu gehörenden Ricercaten und Kanzonen; den Beschlufs machen 4 Fugen über „la Bergamasca, la Girolmeta, la Bassa Fiamenga und Ut re mi fa sol“,*) welche zu Nachspielen dienen mögen. In den sämtlich wertvollen Sätzen herrscht eine der Orgel im engern Sinne angemessene und sangbare Schreibart, einfach fugiert da, wo es sich um die unmittelbar zur Kirche gehörenden rituellen Melodien handelt, kunstvoller und unter gesteigerten Ansprüchen an den Spieler in den Sätzen, die zur Ausfüllung einer Pause im Gottesdienst dienen, am lebhaftesten in den „Ausgängen“, wo schon das gewählte Motiv an die Welt erinnert, in welche der Kirchgänger nunmehr zurückkehrt. Einiges ist nach Art des Chorgesangs („alla forma del Coro, — alla misura d. C., — Modulus choristicus“) gesetzt; ich habe mich jedoch vergeblich bemüht, das Bezeichnende dieser Schreibart herauszufinden. —

Der ziemlich enge Anschlufs an die Kirchentonarten charakterisiert das Werk als ein speziell kirchliches, das den noch in unverfälschter Ausübung fortlebenden alt-ehrwürdigen Kultusgesängen gewissenhaft Rechnung trägt. Es ist überhaupt ein bemerkenswerter Zug in dem italienischen Orgelspiel, das, was unmittelbar der Kirche gehört, streng kirchlich zu behandeln, trotz der Ausschreitungen, zu denen es sonst geneigt sich zeigt.**) Das beweisen

*) Beisp.-Samml. Nr. 17.

*) Dasselbe Silben-Motiv, um die letzte Silbe (la) ergänzt, wie auch die drei Volksweisen behandelt Frescobaldi in den „Fiori“ und dem 1. Buch „Capricci“.

**) Dieser Zug ist auch heute noch nicht ganz verwischt. In den Kirchen Ober-Italiens hört man nicht selten neben den allerweltlichsten Zwischensätzen zu den kirchlichen Handlungen selbst ein durchaus ernstes, ja edles Orgelspiel.

die „Fiori“ von Frescobaldi und nicht weniger die Choralvorspiele in Dirutas „Transilvano“. — Die Accidentalen gebraucht Fasolo mäfsig, chromatische Fortschreitungen gar nicht; nur vorübergehend und selten streifen die einleitenden Takte — die Aufmerksamkeit anzuregen — an die Gewohnheit Frescobaldis, entfernte Harmonien dicht neben einander zu stellen, wo es denn freilich nicht ohne Versetzungszeichen abgeht. Das Magnificat im 7. Ton hat Fasolo von der natürlichen Stufe G — „commoditatis causa“ — auf die Oberquinte D versetzt, und fis und cis vorgezeichnet, — vielleicht das älteste Beispiel der Vorzeichnung von Ddur. —

Das dem Werke beigegebene Vorwort verbreitet sich über die passende Verwendung und Einreihung des Materials. Voraus geht die Bemerkung: es sei der letzte Vers einer jeden Hymne als „Terzett“ gesetzt, zum Hinweis auf die heilige Drei-Einigkeit, von welcher darin die Rede ist. —

Das Pedal findet keine Erwähnung. —

Fasolo vereinigte mit einem tüchtigen Talente sorgfältige musikalische Ausbildung und technische Meisterschaft. Daher war es ihm auch möglich, innerhalb des ihm angewiesenen Kreises so Vorzügliches zu leisten. Wo er den ihm heimischen Boden verläfst und ein fremdes Gebiet betritt, zeigt er sich weniger sicher. Seiner Phantasie gebricht es an höherem Schwung, ihm selbst an höherer und freierer Kunst-Anschauung. Dieser Mangel tritt in den Fugen hervor, wo das, was er aus sich schöpft, nicht ausreicht, die gröfsere Form genügend auszufüllen. Auch kam es hier darauf an, die entlehnten weltlichen Vorlagen durch künstlerisches Umformen in ein höheres Gebiet zu rücken, und durch eine vorwärts weisende, nicht abschliefsende, Rhythmisierung zu einer fugierten Behandlung geschickt zu machen, wie es Frescobaldi mit denselben Vorlagen gethan. Fasolo unterliefs dies; er behielt die Melodien bei, wie sie der Volksmund sang. So erhält die ganze Arbeit durch die häufige Wiederkehr der rhythmisch scharf geschnittenen Motive etwas Zerhacktes. Die ersten Takte von „la Bergamasca“, welche ich neben Frescobaldis und des spätern Scherers*) Fassung desselben Motivs hierhersetze, werden dies bestätigen:

*) Starb als Organist zu Strafsburg i. J. 1685.

G. B. Fasolo, 1645.

G. Frescobaldi, 1635.

Intonatio 4ta 3 octavi toni. Fr. A. Scherer, 1664.**)

**) Der vollständige Satz in der Beisp.-Samml. Nr. 89.

Man sieht, auf welch verschiedene Weise diese drei Meister mit einer und derselben Melodie verfahren: Fasolo läfst ganz naiv die Weise stehen, wie man sie täglich auf der Strafse hörte; Scherer macht mit der fünften Note alle Anstalten zu einer orgelrechten Fuge; Frescobaldi läfst schon in der gewählten Notation erkennen, dafs er höher hinaus will; im 3. Takt steht die edlere Haltung fest.

Indessen trifft der gegen Fasolo ausgesprochene Tadel nur einen untergeordneten und sehr kleinen Teil seines Buchs, und nimmt demselben im übrigen nichts von seiner Vortrefflichkeit.*)

Die Thätigkeit der vorgenannten italienischen Künstler äufserte sich in den von ihnen übernommenen oder neu eingeführten Formen fortbauend, erweiternd, umgestaltend. Das Ricercare, die strengste, nie ganz aufgegebene Kunstform, wenn schon auf einen kleinen Kreis von Ausübenden beschränkt, sicherte das Fortbestehen der strengen Arbeit; — die Toccate, als Nachahmung des freien und Heimat des virtuosen Spiels, das absolute Gegenteil von jenem, entfesselte Phantasie und Finger; — die Kanzone, die kontrapunktische Melodik oder umgekehrt, gewann bei elastischer Umgrenzung die ansprechenden Eigenschaften, wodurch sie in Kammer und Kirche der Liebling der musikalischen Welt wurde. Ihre Aufgabe in der Entwickelung der Kunst war die Lösung der Arbeit von dem Pedantischen, die Verbindung des melodischen Elements mit der Arbeit, der Gewinn anregender Belebung und sinnlichen Reizes durch diminutive Formen. Der in Deutschland der französischen Kanzone beigelegte Name „Fuge“ vererbte sich bald auf eine Kunstform, die aus der Annäherung und endlichen Verschmelzung des Ricercare, der Toccate und der Kanzone hervorging. Dabei bestand die Toccate, allerdings in innerer gleichmäfsigerer Haltung, teils als selbständiges, teils als einleitendes Tonstück fort.*) — Das Orgel-Capriccio fand nie seinen eigenen Weg, und verlor sich. — Das Choral-Vorspiel mit eingewebter Melodie findet schon in den Arbeiten von Cyprian de Rore seine einfachen Vorgänger; seine so vielseitige Ausbildung ist das Ergebnis der Anregung, welche Kunst und Gemüt unserer deutschen Orgelmeister durch das evangelische Kirchenlied erhielten.

Die harmonische Grundlage, auf welcher die Orgelstücke aus dem Zeitraum 1550 bis 1650 ruhen, ist naturgemäfs die der allgemeinen Kunst-Entwickelung, welche von dem alten, für die Gestaltung der sogenannten „Widerschläge“ in der fugierten Arbeit so beschränkenden Tonsystem sich entfernte und schliefslich zu dem uneingeschränkten Gebrauche der Chromatik, zu unserm Dur und Moll führte. Für die Orgelspieler trat die volle modulatorische Freiheit später ein, als für die Vokal-Komponisten, denen das flüssige Element der Singstimme und das natürlich-musikalische Gehör der Sänger stets entgegen kam. Sie, die Orgelspieler, erhielten mit der vorhandenen chromatischen Tonleiter noch nicht die Möglichkeit, alle Töne der Klaviatur akkordisch miteinander zu verbinden, so lange eine ungleich schwebende Temperatur den Ton jeder Taste für den Augenblick unabänderlich bestimmte. Veränderungen in der Stimmung des einzelnen Tons, um nach dem bekannten Vorgange Schlicks eine „fremd und süfs lautende“ Harmonie zu gewinnen, sind, was oben einige Male angedeutet wurde, wohl versucht und ist mit ihrer Zunahme eine gewisse Ausgleichung herbeigeführt worden (wie denn in der That mit dem herannahenden Schlusse des 17. Jahrhunderts das harmonisch Befremdliche in den Orgel-Tonstücken allgemach sich verliert und wir uns darin heimischer fühlen): aber erst i. J. 1722 ermöglicht eine allgemein angenommene gleichschwebende Temperatur**) der Tasteninstrumente die Abfassung eines „wohltemperierten Klaviers“.

---

*) Beisp.-Samml. Nr. 18 bis 21; aufserdem hat Herr Geistl. Rat R. Schlecht, dessen entgegenkommender Freundlichkeit ich die Bekanntschaft mit Fasolo verdanke, in seiner „Geschichte der Kirchen-Musik“ (1871) verschiedene Arbeiten des würdigen Orgelmeisters mitgeteilt.

*) Wie z. B. bei Eberlins, Segerts u. a. Fugen.

**) Einzelne Sonderlinge, wie der Orgelbauer Silbermann, hielten freilich noch für kurze Zeit an dem Alten fest, ohne jedoch eine Bekehrung der Abtrünnigen zu erzielen.

Über den weiteren Fortgang des italienischen Orgelspiels bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts giebt die um 1700 gedruckte Sammlung von Aresti: „Sonate da Organo di varii autori“ einige Auskunft, wonach die freiere, nicht notwendig mit dem Kultus verbundene Orgelkunst der Italiener immer noch eine respektable Stellung einnahm, wenn sie auch durch die deutsche, wie sie sich in des älteren Muffat „Toccaten“ darstellt, überflügelt war. Der Herausgeber, Giulio Cesare Aresti, geboren um 1630 zu Bologna, war daselbst Organist an der Kathedrale, Schüler seines Amtsvorgängers: Ott. Vernizzi. Er gab seine splendid und zart umrankt in Querfolio gestochene Sammlung heraus, als er, wie die Dedikation sagt, 70 Jahre in seiner Kunst thätig gewesen. Die Angabe von Druckort und Jahrzahl fehlt dem Buch. Das Notensystem für die rechte Hand zählt 5 bis 8 Linien, das für die linke 7 bis 8; dort ist der G- oder der C-Schlüssel vorgezeichnet, hier der F- mit dem C-Schlüssel. Die 18 „Sonaten“, d. h Instrumental-Tonstücke, welche den Inhalt bilden, und bald der Fuge, bald der Kanzone oder dem freien Vorspiel angehören, auch wohl der Toccate sich nähern, verteilen sich auf folgende elf Autoren, welche, mit einziger Ausnahme des deutschen Kaspar v. Kerl, sämtlich Italiener sind:

28. Pietro Antonio Ziani war von 1668 bis 1677 Organist bei St. Markus in Venedig, dann Kapellmeister der Kaiserin Eleonore in Wien. Er starb i. J. 1711. Sein Capriccio („Sonate“ I^{ma} bei Aresti) fliefst leicht und anspruchslos dahin. —

29. Carlo Francesco Pollaroli, 1653 zu Brescia geboren, von 1690 bis 1693 Organist bei St. Markus, † 1723, hatte seiner Zeit mehr Geltung als Spieler, denn als Setzer. Sein leicht fugierter Satz (bei Aresti Sonata 2da) gleicht formell dem ebenerwähnten Capriccio von Ziani, und nimmt auch dem Werte nach denselben mittleren Rang ein.

Als 3. Sonate folgt eine tiefer gearbeitete, frei gehaltene Kanzone von Kerl*) aus dessen „Toccate e Canzoni per sonare etc.“, einem Werke, das ich sonst nirgend genannt finde.*)

30. Giovanni Battista Bassani, zu Padua gegen 1657 geboren, ein Schüler des Paters Castravillari, war seit etwa 1680 Kapellmeister an der Kathedrale zu Bologna; seit 1685 lebte er in Ferrara, und starb hier i. J. 1715. Die Druckjahre seiner Werke liegen zwischen 1680 und 1710. Sein eigentümlicher, in unseren Beispielen mitgeteilter Satz**) (bei Aresti Sonata 4ta) tritt in eigentümlicher Weise aus dem gesamten damaligen italienischen Orgelspiel heraus. Nicht kontrapunktisch gearbeitet beruht das Stück vornehmlich auf der geigenmäfsigen Melodie der Oberstimme, die, von zwei tiefliegenden Unterstimmen und einzelnen Pedaltönen begleitet, den Meister der Violine verrät, der Bassani, der Lehrer von A. Corelli, in der That war. Höhere Bedeutung enthält der, vielleicht der 4 stimmigen Streichmusik entlehnte Satz durch die überraschende Schönheit der Harmonie, die, über die Schranke des Gewohnten hinweg, weit vordringt in die neu-erschlossenen Kreise moderner Modulation.

31. Padre Michelo Giustiniani in dem Kloster Monte Cassino ist der Verfasser der 5. Sonate. Seine Arbeit besteht aus 3 eng mit einander verbundenen Abteilungen: einer vollstimmigen Einleitung, einem fugierten Hauptsatze in schnelleren Noten, und einem ruhig gehaltenen Schlufssatz, worin das Motiv des Hauptsatzes in den Tripeltakt versetzt ist. Bemerkenswert ist die in den acht ersten Takten festgehaltene selbständige Benutzung des Pedals, wie sie in den italienischen Orgelstücken selten vorkommt. An und für sich rangiert die Arbeit mit den erwähnten von Ziani und Pollaroli, steht vielleicht noch dagegen zurück.

32. ... Schiava di Lucca lieferte eine gut gearbeitete Fuge für das Manual, der sich ein leichthin fugierter Satz in $^6/_8$ Takt ohne engere Beziehung anschliefst.

33. Giovanni Paolo Colonna, Kapellmeister in Bologna, wo er gegen 1640 geboren war, war ein Schüler von Agostino Fili-

*) Man sehe unten II. Abteilung, Abschnitt A.

*) Es befindet sich in der Bibliothek des königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin.

**) Beisp.-Samml. Nr. 22.

pozzi daselbst und von Carissimi, Abbatini und Benevoli in Rom. Nach einer mehrjährigen Abwesenheit von Bologna dahin zurückgekehrt, gründete er eine Musikschule, aus der verschiedene gute Meister, unter anderen Bononcini, hervorgingen. Er starb am 28. Dezember 1695. Seine beiden Fugen, welche Aresti als 7. und 8. Sonate aufgenommen, verraten einen an und für sich tüchtigen Meister, ohne etwas auf die Orgel bezüglich Bemerkenswertes zu enthalten; sie gleichen Händels Orchesterfugen. —

34. Von Monari, dem ebenfalls aus Bologna gebürtigen Dom-Kapellmeister zu Reggio, sind 3 Sätze (als 9., 10. u. 11. Sonate) von Aresti aufgenommen. Die beiden ersten (in Adur mit vorgezeichnetem fis und cis) gehören offenbar zusammen, wie Präludium und Fuge. Die vorkommenden Sechzehnteilfiguren schreiten klaviermäfsig stufenweise fort; beide Sätze sind von lebhafter, aber nicht so lebendig frischer Haltung, wie die Streich-Orchester-mäfsigen Colonnas; sie gehören aus inneren Gründen unbedingt der Orgel an, und auch der äufsere fehlt nicht in einem beigesetzten „Volles Werk“.*)

N. N di Roma lieferte: eine „Fuga vivace“ über die in Sechzehnteilen aufwärts rollende Tonleiter, mehr zwei- als dreistimmig leicht und gewandt gearbeitet; ferner eine melodiöse „Elevazione adagio“, und eine zweite lebhafte Fuge, die nach der Mode der Zeit und wie die bei weitem meisten Fugen in Arestis Sammlung ein Motiv von sich unmittelbar nach einander wiederholenden schnellen Tönen behandelt.**)

Ganz in derselben Art schrieb N. N. di Piacenza seine Fuge, die bei Aresti als 15. Sonate steht.

35. G. C. Aresti selbst geht bei seiner „Elevazione sopra il Pange lingua,***) seiner „Fuga cromatica“ und „Sonata plena“ weit tiefer ein; die Haltung ist gemessener, ernst, ja streng, die Harmonie voller als bei anderen in seiner Sammlung vertretenen Meistern.

Noch befinden sich unter unseren Beispielen zwei Sätze von Al. Poglietti und von Luigi Battiferro, Ricercaren, die, wie jene von A. Cifra, als kontrapunktische Studien zu betrachten sind, geschrieben ohne besondere Rücksichtnahme auf irgend welche Instrumente, und hier nur aufgeführt, um die Art der Fortübung der Ricercarenform von seiten der Italiener im 17. Jahrhundert nachzuweisen.*)

36. Alessandro Poglietti befand sich von 1661 bis 1683 als kaiserl. Hof-Organist in Wien, also zu derselben Zeit, wo C. Kerl als Organist bei St. Stephan stand. Von seinen Kompositionen sind mir bekannt geworden 1 Kanzone, 1 Toccate und 7 Ricercaren. Die erstere, ohne die herkömmliche Anfangsform, besteht aus 2, durch die herrschende Bewegung zu einander in ein gegensätzliches Verhältnis gestellten Abschnitten. Der Inhalt selbst ist gleichgültiger Art. Die Toccate, von gleichem musikalischen Wert wie die Kanzone, bildet ein Konglomerat aus Gehaltenem, Fugiertem und Figuriertem; Übersichtlichkeit und Ordnung fehlen. Die Ricercaren, zum Teil über bezeichnende Motive geschrieben, teilen mit den älteren Stücken dieser Gattung alles, nur die Länge nicht, und wirken daher günstiger, als diese. —

37. Luigi Battiferro, gegen 1685 zu Urbino geboren, gab als Kapellmeister an der Kirche delle Spirito santo in Ferrara i. J. 1719 seine XII Ricercaren heraus. Sie besitzen vor denen Pogliettis den Vorzug einer helleren Modulation und kunstvolleren Arbeit. — Des wesentlich frühern Antonio Cifra (v. 1620 bis 1622 Kapellm. bei St. Giovanni im Lateran) in 4stimmiger Partitur gedruckte Ricercaren besitzen zu geringen musikalischen Inhalt, als dafs ich eines derselben unserer Beispiel-Sammlung hätte einverleiben mögen. —

Noch ist Vincenzo Albrici**) zu

*) Beisp.-Samml. Nr. 23.

**) Auch Froberger, Kerl, Buxtehude, Pachelbel u. a. teilen die Vorliebe für Motive, die aus 3 bis 6 mal sich auf derselben Tonstufe wiederholenden Achteln gebildet sind.

***) Beisp.-Samml. Nr. 24.

*) Beisp.-Samml. Nr. 25. — Nr. 26. — Poglietti u. Battiferro lernte ich durch die Güte des Herrn Bibliothekars M. Fürstenau in Dresden kennen.

**) M. Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik u. des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen etc.“ Dresden 1861, S. 143.

nennen, der einzige als protestantischer Organist in Deutschland angestellt gewesene Italiener. Am 16. Juni 1631 zu Rom geboren und hier gebildet, kam er, eine etwas unruhige Natur, mit der Königin Christine von Schweden als deren Kapellmeister nach Deutschland, trat, umgekehrt wie diese, um d. J. 1660 in Stralsund zum Luthertum über, und wurde 1664 kurfürstlicher Kapellmeister in Dresden. Hier war es, wo er Friedr. Alberti und Joh. Kuhnau unterrichtete. 1680 entlassen — er scheint es mit den Urlaubsfristen nicht allzugenau genommen zu haben — erhielt er die Organistenstelle an der St. Nikolai-Kirche zu Leipzig, trat aber schon nach 1 Jahr wieder ab, kehrte zur katholischen Kirche zurück, und ging als Musikdirektor nach Prag, wo er am 8. August desselben Jahres verstarb. — Albricis zahlreiche Kirchen-Kompositionen, „in denen der Einflufs der römischen Schule nicht zu verkennen ist, zeigen in harmonischer Hinsicht viel Gewandtheit und Reichtum in der Erfindung".*)

38. Domenico Zipoli, der Arestischen Gruppe und Zeit angehörig, war in den allerersten Jahren des 18. Jahrhunderts Organist an der Jesus-Kirche zu Rom. Er gab ein gut in Kupfer gestochenes Werk heraus:

„Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo. Parte prima. Toccata, Versi, Canzone, Offertorio, Elevazioni, post Comunio e Pastorale dedicate all' Illma et Ecc^ma^ Sig^ra^ D. Maria Teresa Strozzi Principessa di Forano. — Op. pr." (Druckjahr und Ort fehlen). Die Toccata (in D♮), welche dem ganzen Werk als Einleitung dient, zeugt von einem gewandten und belesenen Spieler, ohne wesentlich neue Passagen zu bringen. Es folgen 4 sogenannte „Verse", — kurze, thematisch gehaltene Präludien. Eine Canzona oder Fuge, wie alles Vorausgegangene in unserm Dmoll ohne Vorzeichnung von b, beschliefst diese 1. Abteilung des Buches. Die übrigen 4 Abteilungen, inhaltlich der ersten gleich, gehören unserm C- und Fdur, und C- und Gmoll**) an. Der Anhang (2 Elevationen, 1 post. Communio, 1 Offertorium mit Pedal (d. h. ein einziger Pedalton klingt durch das ganze Stück fort) ist in dem um das Jahr 1700 und ff. in Italien und Süddeutschland modern genannten klaviermäfsigen Stil, und zwar der nüchternsten Art, geschrieben. Zipoli galt seiner Zeit für einen guten Komponisten für die Orgel, — man sehe, was weiter unten („Frankreich") von dem französischen Organisten Corette erzählt wird — er war es auch nach der Kanzone in unserer Beispiel-Sammlung;*) wo er aber dem melodischen Zeitgeschmack verfällt, wird er trivial und bleibt hinter seinen Zeitgenossen zurück.

39. Was die Orgelkunst der Italiener im ferneren Verlaufe des 18. Jahrhunderts noch zu leisten vermochte, zeigt Pater G. B. Martini in seinem 1738 zu Bologna gestochenen Werke: „Sonate d'intavolatura per l'Organo c'l Cembalo", dessen Inhalt, an und für sich überall von gleichem Werte, für die Kirchen-Orgel allerdings nur mit Auswahl verwendbar ist. Im übrigen folgt es dem Zeitgeschmack in seiner edleren Richtung, steht auf der Höhe der damaligen Klavier- und Orgel-Technik, läfst weit mehr, als viele der bisher besprochenen Werke eine sach- und fachgemäfse Benutzung des Pedals zu, und enthält mustergültige Arbeit. Jede dieser Sonaten beginnt nach Art der in Deutschland sogenannten „Suiten" mit einem Präludium und einer sich anschliefsenden Fuge,**) worauf — ebenfalls wie bei den Suiten — mehrere Sätze in veredelten Tanzformen folgen. Eine Gavotte, das Schlufsstück der Sammlung, ein naiv heiteres Weltkind, bildet gegenwärtig, d. h. 1880, ein beliebtes Unterhaltungsstück: man wufste hinter den Klostermauern sehr wohl, was der Welt anziehend war. — Giambattista Martini, hochgeschätzt als Künstler, Gelehrter und Mensch, wurde am 25. April 1706 zu Bologna geboren. Seit 1725 in dem dasigen Minoriten-Kloster als Kapellmeister wirkend, als musikalischer Schriftsteller und Komponist in hervorragender Weise thätig,

*) A. a. O.

**) Dem Stück ist *b* vorgezeichnet, *es* nicht.

*) Nr. 27. Durch die Güte des Herrn Pr. Wagener.

**) Die Fuge aus der 3. Sonate im „Orgel-Archiv" von C. F. Becker u. A. G. Ritter. Leipzig, Heft 4.

briefwechselnd mit der gesamten Kunstwelt, und als Beschützer junger Talente aufgesucht und dankbar verehrt, starb er in ziemlich hohem Alter am 3. August 1784. Aufser der oben angeführten und einer zweiten Sonaten-Sammlung (1747) sind Hauptwerke: „Storia della Musica“, 3 Bände (1754, 1770 und 1781), unvollendet; — und: „Saggio fondamentale sopra il Canto fermo ed Contrapunto fugato“, 2 Bände, 1774 und 1775. —

Mit Padre Martinis freundlicher Gestalt, wie sie im Bilde, von Meisterhand gemalt, von Freundeshand empfangen,*) vor mir steht, möge diese Darstellung des italienischen Orgelspiels abgebrochen werden. Die Überschreitung der mir ursprünglich gesetzten Grenzen wolle der Leser mit dem Wunsche entschuldigen, hier einen Künstler nicht ungenannt zu lassen, der, auf dem Höhepunkte der Zeit stehend, in sich, wie wenige vor und nach ihm, die Grundsätze der vorausgegangenen Meister erfafste, seiner Mitwelt erschlofs und der Nachwelt vererbte.

B. Das Orgelspiel in den westlichen Ländern (England, Holland, Belgien etc.) bis zum Eingang des 18. Jahrhunderts.

Die Orgelmusik des 16. Jahrhunderts, charakterisiert sich vornehmlich durch eine, hier früher, dort später hervortretende, und in verschiedener Weise sich äufsernde Neigung, die längeren Noten mit Hülfe von Nebentönen in eine gröfsere Anzahl schnellerer Töne aufzulösen zu dem Zwecke, die sonst einfache Haltung eines Musikstücks zu beleben,**) oder die singgemäfse Fassung desselben zu einer instrumentalen umzugestalten.***) An und für sich nichts anderes als ein erweiternd sich fortsetzendes Organisieren und Diskantieren, war für das deutsche Orgelspiel diese Kunst-Disziplin in ihren Grundzügen von Konrad Paumann (1452) praktisch gelehrt, von Arnolt Schlick (1511) kunstwürdig angewandt worden, lange bevor die in Italien (um 1550) gedruckten Ricercaren der daselbst lebenden Niederländer A. Willaert und Buus versuchten, das auf die Instrumente anzuwenden, was Instinkt oder Theorie die Sänger längst gelehrt. — In Deutschland sah die nächste Folgezeit, — mehr der Anweisung Paumanns, als dem Beispiel Schlicks folgend — in jenem „diskantieren“ die Hauptaufgabe, welche das Orgelspiel derzeit zu lösen hatte: es verfiel der Koloratur um jeden Preis. England und Frankreich, Italien, Belgien und Holland, Spanien und Portugal fafsten dieselbe Aufgabe von einem weniger handwerksmäfsigen Standpunkte auf, und blieben in der Fortentwickelung ihrer Orgelkunst ungehemmt. Sie gingen wenigstens weiter, während Deutschland auf die eine Stelle für längere Zeit gebannt blieb.

Es ist interessant zu sehen, wie jedes der genannten Länder auf seine besondere Art der Mode der Zeit, oder — was richtiger: den im stillen wirkenden Anforderungen der Kunst zu genügen suchte, — denn jenes Verlangen nach Belebung war an und für sich ein vollkommen berechtigtes. Deutschland verliefs mit dem vorrückenden 16. Jahrhundert jene gekräuselte Koloratur en miniature vom Jahr 1500 für eine längere Zeit; nur die triller- und doppelschlagartigen Figuren erhielten sich bis heute im Gebrauch. Dahingegen wurde die einfachere, unmittelbar aus Paumanns „Fundamentum“ hergeleitete breiter und gangartiger angelegte Figuration, welcher nunmehr der Gattungsname „Koloratur“ verblieb, fast ebenso ausschliefslich als geistlos geübt. Nur wenige Süddeutsche gingen auf dem Wege Schlicks weiter. — Frankreich blieb bei der zierlichen, engumgrenzten Figuration von 1500, ihre Formen mit Geschmack vermehrend, und sah sich demzufolge im nächstfolgenden Jahrhundert im Besitze der zahlreichsten sogenannten „Agrémens“ unter allen Konkurrenten. — England opferte dem Zeitgeiste (besonders in der 2. Hälfte des Jahrhunderts) in zahlreichen Variationen kunstfördernd, weil den Figuren-

*) Das höchst wertvolle Stück verdanke ich Herrn Förster in München.

**) Wie z. B. bei den sogenannten „französischen Kanzonen“.

***) Wie bei den auf ein Instrument herüber genommenen Chorgesängen.

schatz in der That vermehrend. Die vorhandenen Sammlungen aus jener Zeit gleichen den späteren deutschen, nur verraten sie mehr geistige Sammlung und Spannung, als diese. Mit den Variationen, welche Frescobaldi in seinen Capriccios und Ciaconen bietet, können sie nicht verglichen werden. — Italien nahm an den allgemeinen Bestrebungen der Zeit, England ähnlich, aber entschiedener, erst einen regern Anteil mit der Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Italiener selbst den Schauplatz wieder handelnd betraten und in der Orgelkunst schaffend wirkten nach ihrer, nicht der Niederländer Weise. Sie hielten sich den Gang der Bewegung nach allen Richtungen offen, und benutzten diese Freiheit: stufenweis auf- und abwärts-schweifend in der Toccate, zierlich gruppiert in enger, ja engster Grenze in den französischen Kanzonen.*) Die in das Tongebäude organisch eingefügten Gänge, worin England vorausgegangen war, und wie sie in Italien (und Spanien) ungefähr seit 1550 vorschreitend sich herausbildeten, blieben dem Capriccio und der Ciacona vorbehalten, von wo sie, als vom Geisteshauch veredelte Errungenschaft in den allgemeinen Kunstgebrauch bleibend übergingen, während jene kleineren Gebilde, als da sind Agrémens, Diminuitionen, Spiel-Manieren u. s. w., nachdem sie noch im 18. Jahrhundert auch in Deutschland ihre französische Rolle ausgespielt hatten, einer strengen Ausscheidung und zumeist der Vergessenheit verfielen. — Hollands Orgelkunst stand zu Ende des 16. Jahrhunderts, auf Peter Swelinck gestützt, in gutem Rufe. Norddeutschland ging mit Holland; dahin schickte es seine jungen Orgler in die Lehre. Der berühmteste, nicht der bedeutendste, Orgelmeister Hollands ist eben berühmt als „der deutsche Organistenmacher“. Die jungen Orgelspieler Süddeutschlands gingen infolge der derzeit bestehenden Handelsverbindungen nach Venedig und sorgten dafür, dafs nordische Kälte und südliches Feuer gegenseitig sich ausglichen. Die südlichsten Provinzen der Niederlande — Flandern, Süd-Brabant, Hennegau, Lüttich — wurden im 16. Jahrh. die Geburtsstätten zahlreicher, den Gang ihrer Kunst bestimmender Tonmeister, — ein neues Geschlecht, den Ruhm des vergangenen vergröfsernd: die Zeit der Niederländer bleibt ein Hauptblatt in der Musikgeschichte. Jene belgischen Künstler blieben nur zur geringeren Zahl im Vaterlande; die meisten zogen aus in die Welt, wo sie gesucht waren als Kapellmeister oder als „gut brabantisch diskantierende“ Sänger. So finden wir sie, überall hochgehalten, in den Kapellen der Herzöge von Burgund, der Statthalter der Niederlande, der deutschen Kaiser in Wien und Prag, der Päpste in Avignon und Rom. Dafs einige der berühmtesten ihren Weg bis Madrid gefunden, überrascht weniger, als die daraus herzuleitende Kunstliebe Philipps II. Auch die königl. Kapelle in Lissabon — Portugal war seit 1580 durch die Künste Philipps II. mit Spanien vereinigt bis 1640 — weist nähere Beziehungen zu den belgischen Künstlern auf. Viele belgische Musiker lebten in Venedig zum Teil in Diensten des Staats oder den persönlichen des Dogen. Ähnlich verhielt es sich bei den fürstlichen Höfen in Italien. — Wenige dieser Ausgewanderten sind als Orgelspieler bekannt; Jacques Buus ist vielleicht der einzige; Willaert gönnte der Orgel, was er für alle anderen Instrumente setzte. Bei den im Vaterlande Zurückgebliebenen verhielt es sich umgekehrt. Das nicht grofse, aber von gewerb- und erwerbfleifsigen, auf seinen Besitz stolzen Bewohnern dicht besetzte Land, vordem von kunstsinnigen Fürsten, jetzt, im 16. Jahrhundert, von Regenten beherrscht, die Musik mit Vorliebe pflegten, bot in dem kräftig pulsierenden Leben, in den zahlreichen kirchlichen und weltlichen Kunst-Anstalten den Künstlern ein reiches Feld zu lohnender Tätigkeit; es pflegte die vaterländische und schützte die ausländische Kunst, wenn sie, vom eigenen Boden vertrieben, auf dem fremden ein Asyl zu suchen gezwungen war, und so besafs Belgien am Schlusse des 16. Jahrhunderts und zu der Zeit, wo aller Augen, war von Orgelspiel die

*) Diese kleinen Tonfiguren nannte man „Diminuitionen“. Sie wurden, als etwas Untergeordnetes, nicht vorgeschrieben, sondern vom (Kanzonen-) Komponisten nur vorausgesetzt, und der Erfindung und dem Geschmacke des Spielers überlassen. Anleitung zum „Diminuieren gab Diruta (1608).

Rede, sich nach Venedig oder Amsterdam wandten, eine sehr tüchtige, vielseitig ausgebildete Orgelkunst.

---

1. England.

Die Glanz-Epoche der englischen Musik ist zugleich die des englischen Orgelspiels; vorbereitet vom Anfang des 16. Jahrhunderts an unter Heinrichs VIII. und Marias tyrannischer Regierung fällt ihre Vollendung in das Zeitalter der Königin Elisabeth,*) trifft also zusammen mit dem Aufschwung der gewerblichen Bestrebungen, dem glänzendsten Aufblühen der Litteratur, der Gründung politischer Gröfse und Macht.**) Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts tritt die kirchliche Tonkunst infolge der unter, aber nicht durch Elisabeth getroffenen neuen gottesdienstlichen Einrichtungen von durchaus puritanischer, kunstfeindlicher Art, wie auch durch die bald nachher eintretenden bürgerlichen Unruhen bis zum Verschwinden zurück. In den protestantischen Kirchen ertönte nur ein kaum musikalisch zu nennender Psalmengesang; den Puritanern aber galten Chorgesang und Orgelspiel als heidnische Greuel. Zu den Bilderstürmern gesellten sich die Orgelstürmer. Es waren, bis auf die wenigen Kathedralen und königlichen Kapellen, für welche Elisabeth das Fortbestehen des Kunstgesangs befohlen hatte, die Gotteshäuser der Kunst verschlossen. Als mit der Wiederherstellung der Monarchie (1660) gemäfsigtere Ansichten herrschend wurden, fehlte es an Künstlern; sie waren ausgewandert zu Glaubensgenossen, oder hatten für ihre Wirksamkeit ein aufserkirchliches Feld aufgesucht. Die zerstörten Orgeln wurden zwar wieder aufgebaut mit Hülfe ausländischer Orgelbauer***) — die einheimischen waren ausgestorben —; aber die Herstellung geschah nach dem Mafse des einfachsten Bedürfnisses.

*) 1558—1603.

**) Calais ging noch unter Maria (1553—1558) verloren.

***) Es werden zwei Deutsche genannt: Harris und Schmidt.

Man fand das Pedal entbehrlich und liefs es weg. Erst eine weit spätere Zeit, nachdem Händels Orgel-Konzerte längst verklungen waren, gab dem Instrumente zurück, worauf seine Grofsartigkeit und Würde beruht.*)

Proben des englischen Orgel- (und Tasten-Instrumenten-) Spiels aus den Zeiten des von Heinrich VIII. und Maria ausgeübten religiösen Drucks sind uns nicht aufbewahrt geblieben; aus der späteren glücklicheren Zeit dagegen sind einige Sammlungen von Musikstücken für das Virginal (dem Repräsentanten der Tasten-Instrumente in England, wie es in Deutschland, Frankreich und Italien die Orgel war) auf uns gekommen. Mit diesen, und unter Zuhilfenahme der in den englischen Musikgeschichten mitgeteilten Vokalsätze der damaligen Meister läfst sich herstellen, was einer Charakterisierung dieser Meister wenigstens ähnlich sieht. Die erwähnten Vokalsätze,**) sämtlich von einem gleich ruhigen Ernste erfüllt, der bei dem oder jenem Meister vielleicht einmal Gefahr läuft, sich in Trockenheit zu verlieren, niemals aber, sich der Leichtfertigkeit zu nähern, zeigen überall eine gewandte Technik, geebnete Melodik, fliefsende und natürliche Harmonie; die Anordnung des innern Baues ist klar, und es eignet dem Ausdruck die Kraft der Gesundheit. Dieses günstige Urteil, zu dem die englischen Vokal-Kompositionen berechtigen, verhilft durch einen glücklichen Umstand, auf den besonderes Gewicht zu legen, auch zu einem Urteil — einem mittelbaren wenigstens — über das englische Orgelspiel in jener Blütezeit. — Deutschland hat seit der Reformation bis zum Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts, wo die dickleibigen Bände der Koloristen die Orgelpulte drückten, durchaus keinen ge-

*) Händel, dessen Ohr an die deutschen Orgelbässe gewöhnt war, nahm zu einem Stück Blei (dem von Dom Bedos empfohlenen Hilfsmittel beim Spielen einer Musette) seine Zuflucht, um einen tiefen Ton fortklingen zu lassen und beide Hände frei zu haben. (Fr. Chrysander: „G. Fr. Händel". III, S. 218.)

**) Allgemein zugänglich durch die deutsche Übersetzung der Busbyschen Musikgeschichte von Michaelis, 1821, wo sich wenigstens das Wichtigste und Bezeichnendste findet.

nügend bekannten Orgelspieler von einer höheren und allgemeineren Bedeutung für die Kunst überhaupt aufzuweisen. Ausschliefslich nur lernen wir sie von der bedenklichen Seite ihrer Koloristenschaft, oder, günstigen Falls, als solche kennen, die als Orgelspieler nicht zu dieser Korporation gehören; vergebens aber suchen wir nach einem hervorragenden Komponisten unter ihnen. In England war es derzeit schlechthin umgekehrt: fast alle jene grofsen Meister, deren Namen die ruhmvollste Kunst-Epoche ihres Vaterlandes bezeichnen, standen als Organisten an Gottes Kirche oder des Königs Kapelle. Für Ausübung nun dieses Amts werden sie, wie wohl anzunehmen, nicht weniger Beruf und Eifer besessen haben, als für die kirchliche Tonkunst überhaupt. Der Geist eines wahren Künstlers bleibt mächtig genug auch da, wo er sich eines andern Ausdrucksmittels bedient, als wofür ihn Gott zunächst erschaffen, ihn mindestens vor Unwürdigem zu schützen. — Was die Benutzung und Behandlung der instrumentalen Figuren betrifft, die als solche in nächster Beziehung zur Orgel stehen, so geben darüber die uns erhaltenen sogenannten Virginalbücher eine zwar noch lange nicht umfassende, aber doch eine bestimmte Auskunft.*) Darf man von Birds**) Variationen über „the carmans whistle“,***) die zwischen 1565 und 1570 geschrieben wurden, einen allgemeineren Schlufs ziehen, so war es nicht das Virginal, sondern die Orgel, welche den Stil bestimmte; denn diese Variationen sind vollkommen orgelmäfsig gesetzt; die darin angewandte Schreibart gründet sich auf die organische Entwickelung und Verbindung der verschiedenen Stimmen. Wenn schon in solchen für die Unterhaltung gesetzten weltlichen Stücken die tiefer eingehende orgelmäfsige Arbeit vorherrscht, so darf man wohl mit Hinblick auf die Würdigkeit der geistlichen Gesänge, die aus derselben Feder flossen, annehmen, es werde diese Eigenschaft auch da, wo es sich um etwas anderes als „des Kärners Pfeife“ handelte, in gleicher Stärke hervorgetreten sein, und zwar nicht bei Bird allein, sondern auch bei den übrigen Künstlern, zu deren Einschlufs das Gemeinsame gewisser Hauptzüge in ihren Werken auffordert und berechtigt. —

Die Träger der von dem Abt Digon,*) eines Zeitgenossen unsers Schlick und des Flamänders Okeghem (geb. um 1420, † um 1513), vorbereitete Glanz-Epoche der Musik in England waren vornehmlich folgende:

1. Dr. Robert Fairfax, unter Heinrich VII. und VIII. Organist zu St. Albans, um 1460 geboren, erstrebt in seinen kirchlichen Werken, die sich auf die einfachsten Mittel gründen, Wohllaut und Ausdruck.**) — 2. Dr. Christoph Tye, 1515 geboren, war ein durch musikalische und wissenschaftliche Bildung ausgezeichnetes Mitglied der Kapelle der Königin Elisabeth. Mit ihm tritt Englands Musik in ihre Glanz-Epoche.***) — 3. John Marbeck, gegen 1520 geboren, Organist in Windsor, wurde unter der katholischen Maria des Protestantismus angeklagt, entging jedoch, glücklicher als andere, dem Scheiterhaufen durch hohe Fürsprache. Er ist der Verfasser des ältesten Buches über den damaligen, von dem heutigen sehr verschiedenen englischen Kirchengesang „The Boke of common Praier“, 1550.†) — Marbecks Schicksalsgenofse: 4. J. Taverner, Organist beim Christkirchen-Kollegium zu Oxford, lieferte künstliche, aber trockene Arbeiten.††) — 5. Robert White, † i. J. 1581 als hochgeschätzter Künstler, wird genannt als derjenige, welcher die ersten (Instrumental-)

*) Zwei solcher „Virginalbücher“ sind auf uns gekommen: das der Königin Elisabeth und der Lady Nevil.

**) Geb. 1538, † 4. Juli 1623.

***) Abgedruckt in der von Ch. Fr. Michaelis gelieferten Übersetzung der „Musikgeschichte“ von Dr. Busby (Leipzig 1821), und in C. F. Weitzmanns „Geschichte des Klavierspiels“ (Stuttgart 1863).

*) Die Arbeiten Digons, der 1509 starb, stehen hinter denen Okeghems nicht zurück.

**) Ein 3stimm. „Ave summae aeternitatis“ von ihm in Busbys Musikgeschichte I, S. 496.

***) Ambros, Geschichte der Musik III, 448.

†) Wurde 1847 von Robert Jones neu herausgegeben.

††) Ein 3stimm. „O splendor gloriae“ in dem angezogenen Werke von Michaelis I, S. 502.

Phantasien (d. s. Ricercaren von weniger gelehrter Haltung) herausgab (1550). — 6. Dr. J. Shepard veröffentlichte 1565 „Morgen- und Abend-Andachten“, die sich mehr durch vollen und reinen Satz, als durch melodischen Flufs auszeichnen. — 7. Thomas Tallis, einer der ersten weltlichen Organisten in Heinrichs VIII. Kapelle*), wufste seine Stellung unter alle den Widersprüchen, in welchen die Regierungen Heinrichs, Marias und Elisabeths zu einander standen, unangefochten bis an seinen Tod (1585) zu behaupten. Seine Vokal-Kompositionen stehen auf gleicher Höhe mit denen von Tye und Marbeck; ein 7stimmiges „Miserere“, in welchem zu einem freien Tenore drei Stimmenpaare verschiedene Kanons ausführen, ein Meisterstück spekulativer Kunst, wie es sonst und unter gleichem Erfolge nur die besten der damaligen Niederländer zu schaffen verstanden, ist von grofsartiger Wirkung. Ein neuerer Historiker**) nennt die Vokal-Komposition von Tallis „vortreffliche Werke des gediegensten Motettenstils“, und stellt ihn bezüglich seiner mir bisher gänzlich unbekannt gebliebenen Orgelsachen neben den gleichzeitigen Andrea Gabrieli,***) findet aber doch zwei seiner Orgelsätze aus d. J. 1561 und 1564 „trocken und etwas unbeholfen“. Ein bescheidenes aber ein Pracht-Stück von Tallis, die 4stimmige (2 Sopr. 1 Alt und 1 Bafs) Motette „Hear the voice“ findet sich abgedruckt in Busbys Musikgeschichte.†) Durchsichtig, wie Kristall, durchstrahlen die gesang- und ausdrucksvollen Motive das Ganze mit einem warmen, farbigen Lichte. — 8. William Bird, der oben erwähnte würdige Nachfolger von Tallis, den er übrigens in allem — „nur in glücklicher Spekulation nicht“ — übertraf, wurde zu London i. Jahre 1538 geboren, und starb daselbst hochbetagt am 4. Juli 1623. Bei ihm vereinigen sich alle Bedingungen: Begabung, Bildung, ernster Sinn und seltene Virtuosität, welche dazu gehören, einen Künstler auf die höchste Stufe der Kunst zu erheben.

*) Bis dahin gelangten nur Kleriker in das Amt eines Organisten des Königs.

**) Ambros, „Geschichte der M.“ III, 452.

***) Tallis starb 1585, Andrea G. 1586.

†) Tl. II, S. 15.

Dafs er diesen Rang einnahm und jeder Aufgabe und Form gegenüber behauptete, überall der frei und kunstmäfsig bildende Meister und denkende Künstler blieb, zeigen seine kirchlichen Motetten*) und virtuosen Virginal-Kompositionen; aller Haltung, grofser wie kleiner, ist unter allen Umständen kunstwürdig, und erscheint im übrigen so, dafs sie für sein Orgelspiel das günstigste Vorurteil erweckt. —

Unter Birds Schülern erwarben sich die Mitglieder von Elisabeths Kapelle, 9. Thomas Morley und 10. Elwey Bevin, durch vortreffliche Kompositionen einen wohlbegründeten Ruf. Morley gab 1597 eine vielbenutzte „Anleitung zur praktischen Musik“, und 1601 eine berühmt gewordene Madrigalien-Sammlung „The triumfs of Oriana“ heraus. Er starb 1604, ein Jahr nach Elisabeth, und 19 Jahre vor seinem Lehrer Bird.**)

11. Der viel- und weitberühmte Dr. John Bull, welcher die Reihe der ausgezeichneten Musiker in England abschliefst, ist 1563 zu Somersetshire geboren. Er ist ein merkwürdiger Künstler, durch sein Wissen und Können nicht weniger ausgezeichnet, als durch eine nicht geringe Neigung, Amt und Stand, Land und Luft zu wechseln. Keiner der Vorgenannten zeigt darin mit ihm die geringste Ähnlichkeit; sie waren und blieben, wenn nicht mit Gewalt vertrieben, sefshaft im Vaterlande, das, dafür erkenntlich, sich selbst den Fremden verschlofs.***) — John Bull,

*) Die „Antiqu. mus. Society“ hat mehrere seiner Gesänge neu herausgegeben (London 1842). In einer zwischen 1553 und 1558 geschriebenen Messe herrscht als Grundstimmung andächtige Sammlung, welcher an der einfachen musikal. Vorführung des kirchlichen Wortes genügt, ohne nach dramatischem Ausdruck zu suchen. Demnach sind — das „Sanctus“ allein ausgenommen — alle Hauptsätze des Mefs-Textes über einen und denselben musikalischen Hauptgedanken gearbeitet.

**) Bei Busby (Übersetzung von Michaelis, II. 48) ein 3stimm. Kanzonet von Morley.

***) Diese Abgeschlossenheit Englands gegen ausländische Musiker war im 16. Jahrh. in der That so vollkommen, dafs wir nur von einem einzigen hören, der sich — und zwar für kurze Zeit — in England aufgehalten. Benedict Ducis (d. i. „Hertoghs“), Organist der Marienkapelle bei Nôtre dame in Antwerpen, soll (nach Fétis) 1515 von Heinrich VIII. nach England berufen worden sein. Die Zeit, Eng-

als Kunstgelehrter der Lösung verwickelter Aufgaben bis zur Pedanterie ergeben, als Virtuos dem äufsern Erfolge leidenschaftlich zugewandt, bewegte sich lange auf diesen äufsersten Kanten der Künstler-Laufbahn, bis schliefslich der Virtuos über den Gelehrten siegte. Er bereiste als Klavier- und Orgel-Virtuos das Festland, namentlich Deutschland und Belgien, wo er sich überzeugen konnte, wie man hier seine geflüchteten oder ausgewanderten Landsleute aufgenommen. Durch die glänzende Ausführung neuer überraschender Passagen und Figuren, in deren Erfindung er unerschöpflich war, erregte Bull überall die allgemeinste Bewunderung, und somit löste er die Aufgabe des Jahrhunderts auf kunstwürdige Weise und führte sie glänzend und fruchtbringend ans Ziel — zu derselben Zeit, wo die „Koloratur“ in Deutschland selig verstarb.

John Bull, 1603 von Jakob I. zu seinem Organisten ernannt,*) trat 1613 in die Dienste des Statthalters der Niederlande, Erzherzog Albrecht.**) Über einen längeren Aufenthalt, den er in Lübeck nahm, schwanken die Zeitangaben. Er starb zu Antwerpen am 12. Mai 1628, also im 3. Regierungsjahre des unglücklichen Karl I. von England, nach dessen gewaltsamem Tode (1649) für England abermals eine den Künsten wenig günstige und ihre Söhne keineswegs anlockende Zeit anbrach.

land zu meiden, kam für die Eingeborenen nachdem Heinrich „defensor fidei“ geworden; da führten keine Schrittspuren hinein, aber desto mehr hinaus.

*) Ambros, „Geschichte der M.“ III, 457.

**) Erzherzog Albrecht VII., dritter Sohn des Kaisers Maximilian II. († 1576), 1559 geboren, ward am Hofe Philipp II. von Spanien zum geistlichen Stande erzogen. Als Statthalter der spanischen Niederlande (1596) verliefs er denselben und vermählte sich mit Isabella, der Tochter Philipps, welche ihm die Niederlande als Brautschatz zubrachte. Im Kriege mit Moritz von Nassau nicht glücklich, schlofs er 1609 einen 12jährigen Waffenstillstand, kurz vor dessen Ablauf er zu Brüssel starb (1621). Sein mafsvolles, von Verfolgungssucht freies Wesen trug viel zur Befestigung der spanischen Herrschaft in den durch das Schwert des Pr. v. Parma (Al. Farnese) erhaltenen südl. Provinzen bei, ohne jedoch die abgefallenen nördlichen wieder gewinnen zu können.

2. Belgien und Holland.

John Bulls Wanderung führt uns nach Belgien, dem Lande der Glockenspiele, wo wir — wie auch in Böhmen — einigen seiner katholischen Landsleute in geachteter musikalischer Stellung begegnen, die vielleicht nach der vollendeten Einführung des Protestantismus unter Elisabeth ihr Vaterland verlassen hatten, oder deren Voreltern vor den Verfolgungen des gegen alles, nur gegen sich selbst nicht, protestierenden Heinrich VIII. geflüchtet waren.

Zwei in Belgien angefertigte Handschriften, die eine von einem Belgier, die andere anscheinend von einem in Brüssel zu seiner Ausbildung lebenden jungen Italiener, gewähren Aufschlufs über das dort im Jahre 1600 geübte Orgelspiel. Die ältere, i. J. 1617 vollendete Sammlung, auf der Universitäts-Bibliothek zu Lüttich aufbewahrt,*) enthält auf linienstarkem Papier eine Reihe „Phantasien“, von denen zwei mit dem italienisierten Namen des Engländers Peter Philips bezeichnet sind; wahrscheinlich gehören ihm von den ungenannt gebliebenen noch verschiedene an. Die Bezeichnung „Phantasie“ rührt vom Schreiber her, der alles, was nicht ein sogenanntes „Echo“ war, unter dieser gefälligen Firma unterbrachte.**) — Ein zweiter Engländer, Wilhelm Brown („Brouno, Inglese“,***) scheint ein fertiger Orgelspieler, aber ein untergeordneter Komponist gewesen zu sein, wenigstens reicht die „Phantasie“, durch welche er hier vertreten wird, nicht weiter. — Von Gerhardus Sckronx und seinem Echosatz weifs ich nicht, welcher Landsmannschaft ich sie zuteilen soll. — Im übrigen finden wir die bekannten Namen Andrea Gabrieli

*) Nr. 888. Ich verdanke dem Herrn Bibliothekar Grandjean die Bekanntschaft mit dem wichtigen Buch.

**) Z. B. eine notorische „Toccate“ und eine eben solche „französische Kanzone“ („Petit Jaquet“) von Claudio Merulo. Die meisten der hier sogenannten „Phantasien“ entsprechen der Toccatenform, und haben mit der in England üblichen, von White eingeführten „Phantasie“ nichts gemein.

***) Ist möglicherweise derselbe, der (Caecilia, Allgem. niederl. Musikzeitschrift 1848, S. 165) i. J. 1563 an der St. Nikolas-Kirche zu Utrecht Organist war.

(mit 8 Tönen oder kurzen Präludien),*) Jean Pierre swelingk (ein „Echo“), Claudio Merulo (4 Toccaten, 1 franz. Kanzone); bei über 30 Sätzen sind die Komponisten ungenannt geblieben; einen darunter — die 5. Phantasie — möchte ich Simon Lohet zuschreiben, wiewohl gerade bei diesem Satze die Bezeichnung durch Woltz in seiner Tabulatur v. J. 1617 (III, Nr. 5) zweifelhaft ist. Weist diese Begegnung auf eine Benutzung deutscher Quellen, so ist bezüglich der A. Gabrielischen „Töne“ der direkte Bezug aus Italien anzunehmen, da der richtige Autor, und nicht, wie der deutsche Kolorist B. Schmid j.**) thut, der Neffe statt des Onkels genannt wird. Unter den zahlreichen Echosätzen sind einige vorzugsweise für den Gebrauch der Trompete und des Kornett berechnet.

Aus dieser flüchtigen Inhalts-Angabe schon läfst sich der Eifer erkennen, mit dem die damaligen belgischen Organisten nach allem griffen, was der Aufmerksamkeit wert schien. Engländer, Deutsche, Holländer, Italiener, die fragwürdige Gestalt eines Gerhardus Sckronx liefern bereitwillig dem Ländchen seinen Bedarf an Orgelmusik.

Die zweite der oben erwähnten Handschriften — beendet im Jahre 1624 — wird jetzt auf der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt.***) Sie enthält in Hochfolio-Format 67 Klavier- oder Orgelstücke: Balletti, Passamezzi, Pavane, Correnti, Canzoni, Allemande, Toccate, Ricercari, Phantasie et Fughe von den Italienern: Giov. Gabrieli, Orazio Vecchi, Paolo Quagliati, Girol. Frescobaldi, den Engländern: Peter Philipps, James, William Brown, J. Kennedy, John Bull und Karl Luython, von Deutschen: Bodenstein, Abraham Straufs, Hans Leo Hafsler, Christian Erbach, von Holländern: Peter Swelinck, von Belgiern oder Franzosen: Peter Cornet. Schwerlich wird sich eine zweite, von deutscher Hand geschriebene, so vielseitige und einen verhältnismäfsig so kurzen Zeit-Abschnitt umfassende,*) mitten aus dem Leben der Gegenwart herausgegriffene Sammlung, wie diese, finden. Die damaligen Deutschen beschränkten sich fast ausschliefslich auf die Italiener und — später — auf sich selbst.

Die in beiden Handschriften vorkommenden italienischen Orgelmeister wurden bereits oben in dem Abschnitte vom italienischen Orgelspiel besprochen; die Deutschen werden weiter unten in dem betreffenden Abschnitte ihre eingehende Würdigung finden. Hier bleiben also näher zu erwähnen die in Belgien eingewanderten Engländer (unter Ausschlufs von James und Kennedy, die nur einige unbedeutende Tänze lieferten), ferner der Holländer Swelinck und der Belgier Peter Cornet.

Peter Philipps, seiner Abstammung nach, wie Brown und Luython, ein Engländer, war um d. J. 1600 Kanonikus und Organist an der Stifts-Kirche zu Soignies im Hennegau, und zugleich Hof-Organist des Erzherzogs und Statthalters Albrecht,**) desselben, in dessen Dienste John Bull im J. 1613 kam. Ein längerer Aufenthalt, den Philipps in Rom nahm, scheint, wenn nicht früher, spätestens in das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu fallen. Das zuerst von Philipps veröffentlichte Werk, ein Sammelwerk „Melodia Olympica“, wurde 1591 zu Antwerpen gedruckt, ein Buch Madrigale ebendaselbst 1599, sein spätestes Werk („Litania“) ebenda 1623. Nach allen dahin einschlagenden Daten liegt seine Blütezeit in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Sonach ist es nicht unmöglich, dafs Frescobaldi seine kurz nach 1600 nach den Niederlanden („Flandern“) unternommene Reise machte, um Philipps aufzusuchen,***) dessen Name als Orgelspieler in Rom vorteilhaft bekannt war. Der Name von Pierre Cornet in Brüssel wird auf ihn dabei nicht minder seine Anziehungskraft ausgeübt haben.

Die beiden in der Lütticher Handschrift

---

*) Es sind die oben unter Andrea Gabrieli besprochenen.

**) Tabulaturbuch vom J. 1607.

***) Man. mus. 191.

*) Die Blütezeit der sämtlichen hier vertretenen Komponisten fällt nach 1582.

**) Gemahl von Isabella Klara Eugenia, der Tochter Philipps II., an welche dieser (1598) die Niederlande abgetreten hatte.

***) Das früheste Werk Frescobaldis wurde 1608 in Belgien gedruckt.

unter der Benennung „Phantasie“ vorhandenen Sätze von Philipps sind nichts anderes als „Toccaten“; sie entsprechen, wenn man die von A. Gabrieli und Cl. Merulo angebahnte Richtung nicht übersieht, dieser Form vollständig, namentlich die zweite, ausgedehntere. Die Gegenüberstellung von Akkord und Passage ist vorhanden, wenn auch in gemilderter Anwendung; die Passage ist verengt und weniger schweifend, und der Akkord wird hin und wieder zur Figur zerlegt, die der Komponist gelegentlich zu flüchtiger Bearbeitung aufgreift. — Die erste dieser Toccaten hält — eine Wendung in das Jonische abgerechnet — die dorische Grund-Tonart in ihren natürlichen Tönen nachdrücklich fest; nur in den letzten 10 Takten benutzt der Komponist die kleine Sexte (b), um für die dem authentischen oder Hauptschlufs angehängte plagalische Verlängerung die Unterdominante Gmoll zu gewinnen. — Die zweite Toccate,*) breiter angelegt und reicher, ist nach denselben Grundsätzen geplant und ausgeführt. Sie gehört dem 7. Ton, dem Mixolydischen (G), an, und verteilt, wie es auch in den mixolydischen Sätzen anderer Komponisten geschieht, ihre Seiten-Modulationen auf die beiden Dominanten C- und Ddur, wendet sich aber, jenen ungleich, nach geschehenem Hauptschlusse in einem Anhang von 8 Takten durch D und G nach der Unter-Dominante C zurück, und schliefst darin ab. Philipps giebt damit zu erkennen, dafs er im Mixolydischen der Unter-Dominante die nächste Stelle nach dem tonischen Akkorde, als beide aus derselben Tonreihe zusammengestellt, einräumt. — Der Vorrat an Harmonien ist nicht reich, aber seine Benutzung eine sehr mannigfaltige. Philipps greift nicht, wie sein Landsmann und Zeitgenosse Luython, nach weit abliegenden, er wechselt viel und oft mit den naheliegenden Harmonien. Die Passagen, bei einer, wie bei der andern dieser Toccaten, beruhen überwiegend auf stufenweiser Tonfolge, bleiben aber frei von Monotonie und Ärmlichkeit.

Der Passamezzo und die Pavana dolorosa in der Handschrift v. J. 1624 sind gründlich geschrieben und ernst gehalten, wie ein guter Tonsetzer auch bei kleineren Formen zu thun pflegt. Philipps strebte überall, auch bei einer „Pavana“, nach musikalischem Ausdruck; den Wahlspruch jenes deutschen Koloristen:*)

„Auf Spielen und auf Singen
gehört ein fröhlich Springen“,

hat er nicht zu dem seinigen gemacht.

2. William Brown scheint nach der „Phantasie“ in der Lütticher, und den Tänzen in der Berliner Handschrift zu urteilen, nur ein Orgelspieler höchstens zweiten Ranges gewesen zu sein. In Italien hat er schwerlich studiert, auch nicht bei Philipps oder Cornet; eher könnte er ein Schüler von Peter Swelinck gewesen sein, der auch, obwohl er den Kontrapunkt gründlich verstand, nicht immer in die Tiefe zu gehen liebte, im Gegenteil mitunter der Oberfläche nur allzunahe blieb.**) Browns „Phantasie“, die keine „Toccate“ ist, beginnt mit einem 2stimmigen fugierten Einsatz, läfst aber schon mit der dritten Stimme das gleichgültige Motiv für immer fallen. Ein gegen die Mitte des Satzes aufgegriffenes Bafs-Motiv wird bis zum Überdrufs wiederholt, um dann eben so unvermutet, wie es gekommen, auf Nimmerwiedersehen zu verschwinden. Das übrige windet sich matt in gewöhnlichen Gängen fort. Die Figuren, lang ausgedehnt, bestehen in unzähligen Wiederholungen kurzer, stufenweiser Phrasen, ähnlich, wie wir sie bei Swelincks berühmtem Schüler, Samuel Scheidt, in denjenigen Sätzen finden, wo nicht gerade sein Glücksstern leuchtete, und das Mehr das Wie ersetzen sollte.

Mit Philipps von gleicher Bedeutung für das Orgelspiel, aber weit von ihm verschieden, ist der Anglobelge Carl Luython, Organist und Komponist des Kaisers Rudolph II. in Prag.***) Er stammt jedenfalls

*) Beisp.-Samml. Nr. 28.

*) Paix.

**) So z. B. in einem unendlich langen „Echo“ der Lütticher Sammlung. Die Künstlerschaft Swelincks zeigt sich am reinsten in der chromatischen „Phantasie“ (Nr. III der von Robert Eitner herausgegebenen Sammlung Swelinckscher Orgel-Kompositionen. Berlin.).

***) Rudolf, Sohn Maximilians II., lebte den Künsten und Wissenschaften zu Prag; er starb i. J. 1612.

von englischen Eltern; eben so sicher sind seine engeren Beziehungen zu Belgien; ob er aber da geboren, oder nur aufgewachsen und gebildet, mufs vor der Hand eine offene Frage bleiben. Er verliefs Belgien, um nach Prag zu gehen, kurz vor 1579.

Zwei Orgelstücke sind mir von Luython (oder Louisson, wie Woltz schreibt) bekannt: eine „Fuga suavissima"*) und ein Ricercare, die erstere in Woltz' Tabulaturbuch (1617), das andere in der oben beschriebenen Handschrift v. J. 1624. Beide Stücke zeichnen sich aus durch sehr gründliche und gleichwohl fafsliche Behandlung melodisch und instrumental erfundener Motive, durch harmonischen Wohlklang und Reichtum und einen überall freundlichen und ansprechenden Ausdruck — Eigenschaften, wie man sie bei Instrumentalsachen jener Zeit in solcher Vereinigung nur selten findet, und wie sie auch ohne vollständigen Bruch mit dem alten Tonsystem und seinem herben Ernst gar nicht zu erreichen waren.

Das etwas lang ausgesponnene Ricercare verläfst, indem es die Notenwerte der Motive nach und nach auf die Hälfte reduziert, schon von der dritten Seite an die traditionelle Gemessenheit und Ruhe dieser strengen Form; die Beweglichkeit der begleitenden Figuren steigert sich auf den letzten Seiten zu Sechszehnteilen. Die Einführung schnell bewegter unruhiger Figuren in das Ricercare gehört zu den Errungenschaften der damaligen Zeit. Der Deutsche Christian Erbach**) bedient sich ihrer als einer Sache, die sich von selbst versteht. — Die Grund-Tonart G ♮, nur im Eingange des Stücks als die mixolydische charakterisiert, wird im übrigen als modernes Gdur behandelt und auf ebenso moderne Weise zu gunsten nahverwandter Tonarten wieder verlassen.

Von höherem Interesse noch ist die „Fuga suavissima" besonders auch nach ihrem harmonischen Teil.

Michael Prätorius, im II. Teile seines „Syntagma mus." (S. 63) erzählt, er habe zu Prag bei dem Herrn Karl Luython ein (etwa i. J. 1590) zu Wien verfertigtes Clavizimbel gesehen, in welchem nicht allein alle Semitonia (b, cis, dis, fis, gis) dupliert (um zu jedem natürlichen Tone eine richtige grofse Terz zu haben), sondern auch zwischen e und f, und h und c noch Subsemitonien gewesen, so dafs es innerhalb der 4 Oktaven (c bis C) 77 Klaves gehabt. Dieses Instrument imponierte Prätorius dermafsen, dafs er es ein „Instrumentum perfectum si non perfectissimum" nennt. Solche Versuche, welche das Spielen des Instruments weit mehr erschwerten, als sie seinen Gebrauch in harmonischer Beziehung erweiterten, konnten keinen Bestand haben, so viel Aufsehen sie auch bei ihrem Erscheinen erregten;*) aber daraus, dafs sie überhaupt gemacht wurden und die Teilnahme eines Prätorius und Luython fesselten, geht hervor, wie belästigend das Einengende der ungleichschwebenden Temperatur der Tasten-Instrumente empfunden wurde. Im Grunde dachte man bereits in der gleichschwebenden Temperatur, mufste man sich auch praktisch den Umständen fügen.

An seinem Klavizimbel nun scheint Luython die Kühnheit gewonnen zu haben, die sogenannten „Widerschläge" der Fugen-Themen, die bisher fast ausnahmslos an dieselben Tonstufen gefesselt waren, in fremde Tonarten zu verlegen, und so an die Stelle des Monotonen den Reiz des Neuen und Anregenden zu setzen. Das ansprechende Tonstück, welches er uns in seiner „Fuga suavissima" giebt, knüpft durch die zu Anfang ausgesprochene mixolydische Tonart und durch die Verschmelzung der Kanzonen- und Ricercaren-Form zunächst an das bisher Bestandene an, entschlüpft aber in seinem in jeder Beziehung freien Verlaufe sowohl jenen Formen als der Diatonik des mixolydischen Tonkreises, und zieht mit Hilfe des chromatischen Klanggeschlechts die modernen Leitern F-, C-, G-, D- und Adur in seinen Bereich. Allerdings geschieht dies auf

Vor Luython war Tiburtio Massaino († 1605 in Rom) bei ihm.

*) Beisp.-Samml. Nr. 29.

**) Geb. um 1570.

*) Schlick („Spiegel d. Orgelmacher etc." 1511 8. Kapitel) gedenkt eines ähnlichen Versuchs, der ebenso schnell aus der Welt verschwand, als er hineingekommen war. „Der Vorwitz war gebüfst" — setzt er hinzu.

die Art eines geplanten Unternehmens, nicht in der eines freien Ergusses; allein, obwohl man die Absicht merkt, wird man doch nicht verstimmt: das Unternehmen selbst erfreut. — So wird Luython zum Vorgänger Frescobaldis, der in seinen „Fiori“ v. J. 1635 die sämtlichen zwischen Es- und Edur aufwärts liegenden Tonarten berührt, was, beiläufig gesagt, damals nur möglich war bei einem „Instrumentum perfectissimum“, oder was wohl Frescobaldis Fall war, bei einer der gleichschwebenden sehr nahe kommenden Temperatur. — Zu den harmonischen Errungenschaften fügt Luython die melodische sprechender und ansprechender Motive, so neu, dafs eines (das 3.) sich fast wörtlich bei Händel findet, und ein anderes (das 1. Kontra-Subjekt) von diesem erfunden sein könnte. Überhaupt sieht der ganze Satz einer nicht zu bewegt gehaltenen deutschen Fuge täuschend ähnlich.

Zwei harmonisch voll und meisterhaft gearbeitete 6stimmige Gesänge von echt kirchlichem Ausdruck im „Promptuarium mus.“*) beweisen, wie vollkommen Luython, was hinter ihm lag, erfafst hatte, und wie sehr er also berechtigt war zu kühnem Vorschreiten in neuer Richtung.

Ein Zeitgenofse von Bird und Philipps, starb Luython kurz nach dem Jahre 1620. Eine Schule, welcher er als Komponist für die Orgel angehört, weifs ich nicht zu nennen, wenn es nicht — die eigene war.

Ein anderer bedeutender Zeitgenofse der Ebengenannten, und durchaus würdig, ihnen beigereiht zu werden, ist der Belgier Pierre Cornet, Organist der Infantin Clara Eugenia**) in Brüssel. Er ist wahrscheinlich der Sohn des aus Valenciennes im Hennegau gebürtigen Dom-Kapellmeisters zu Antwerpen, Severin Cornet, der sich durch verschiedene, 1581 zu Antwerpen gedruckte Sammlungen von Chansons und Motetten vorteilhaft bekannt machte. Von Pierre Cornets weiteren Lebens-Umständen ist nur wenig oder nichts bekannt, unsere Lexika nennen ihn nicht einmal; dennoch gehört er zu den bedeutendsten aller damaligen Orgelspieler! — Die erwähnte Berliner Handschrift, welche unter seinen Augen und wahrscheinlich von einem seiner Schüler gefertigt wurde,*) macht uns mit 4 Phantasien, 1 Toccate und einer Bearbeitung der verschiedenen Strophen des „Salve regina“ von ihm bekannt. Die „Toccate“, im 3. (phrygischen) Ton, in die Oberquarte A (ohne vorgezeichnetes b) versetzt, nimmt nach dem vorgeschlagenen Amoll-Dreiklang sofort springende, das längere Fortklingen der Harmonien zulassende Achtelfiguren auf, denen aber sehr bald kürzere Sechszehnteilfiguren, einander antwortend, endlich längere Gänge folgen. Die Passagen sind nicht schweifende, wie bei der älteren Toccate, auch nicht langathmige Wiederholungen einer und derselben Phrase, bei denen man fragt: „Que me veux tu?“ es sind aus dem Innern hervorgegangene Entwickelungen einer Stimme, eingearbeitet in den einfachen Gesang der übrigen. Das Ganze bildet einen rasch dahin rollenden Strom, der in seines Laufes Übermut hier unzählige Wellen, dort schäumende Flocken treibt, oder in scheinbar geebneter Stromschnelle unwiderstehlich dahin eilt. — Die „Phantasien“**) darf man „Ricercaren“ nennen, die sich, wie jene von Luython und Erbach, auf ein lebhafteres Gebiet begeben haben, ohne den Ernst der Arbeit aufzuopfern. Im Gegenteil, bezüglich der letzteren ist alles angewandt, was ohne Pedanterie geschehen konnte: Umkehrung, Engführung, Verlängerung, Verkürzung u. s. w. Die Färbung aller dieser Sätze ist lebhaft, jedoch entfernt von Unruhe. In der Behandlung des Figurenwerks ist Cornet Meister; nie thut er darin zu viel, nie zu wenig; überall erkennt man den Zweck, nirgends ist leere Redensart, selbst dann nicht, wenn er am Ende einer Phantasie durch einen galanten Lauf sich mit einer Verbeugung von dem Hörer beurlaubt. — Bei Luython, der, wie vielleicht

*) I, 43 u. 64.

**) Gemahlin des oben erwähnten Erzherzogs Albrecht.

*) Eine davon in der Beisp.-Samml. Nr. 30. — Aus dem „Salve regina“: Beisp.-Samml. Nr. 31 u. 32.

**) Bei einer Courante von P. Cornet setzte der Schreiber hinzu: „Mandatami de luy à di 6 9vembre 1624“. Ähnliche Bemerkungen finden sich auch bei anderen Sätzen.

auch Philipps, um etwa 10 Jahre jünger zu schätzen, treten die Figuren weniger an die Oberfläche; bei Philipps haben sie mehr gruppenartige Bildung; Cornet weifs sich ihrer überall und in jeder Gestalt zu bedienen. Die Choralbearbeitungen „Salve regina" zeigen die ernste Haltung und kunstmäfsige Bildung, welche den für den Gottesdienst bestimmten Orgelsätzen geziemt. — Cornets Harmonie beruht auf der älteren Anschauung; er macht, im Gegensatz zu Luython, von der Chromatik einen nur sehr eingeschränkten Gebrauch.

Das belgische Orgelspiel erhielt sich auf der Höhe, zu welcher Philipps und Cornet es erhoben, nicht; den bisherigen Einflüssen von aufsen entzogen — England behielt jetzt seine Künstler, von Holland und Norddeutschland war Belgien durch sein religiöses Bekenntnis geschieden — gewann der französische Einflufs, der vielleicht in der Neigung der Belgier schon damals einen Bundesgenossen hatte, die Oberhand. Belgiens Orgelkunst senkte sich allmählich herab zu dem Niveau der französischen, sie wurde harmonisch durchsichtig, melodisch einseitig, mitunter auch wohl gefällig kurz- oder langweilig. Wie lange übrigens in Belgien die alten Traditionen vor- und die eingetretene Decadence aufhielten, lassen uns die neuerdings wieder veröffentlichten Werke eines belgischen Orgelmeisters aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, M. van den Gheyn, durch Xavier van Elewyk erkennen. Eine Biographie des Meisters, den vielleicht in Deutschland noch niemand hat nennen hören, war wenige Jahre vorausgegangen; ich entnehme derselben zum Teil das Folgende:

Nach der eingetretenen Trennung und der konfessionellen Spaltung der nördlichen von den südlichen niederländischen Provinzen, blieb die Vorliebe der Bevölkerung für das Orgelspiel sich gleich, wenn auch die Richtung des letztern nach den veränderten Bedingungen eine andere wurde; gleich ungeschwächt blieb auch die seit Jahrhunderten gepflegte Vorliebe für die Glockenspiele auf den Türmen. Heute noch grüfsen sich die metallenen Zungen hoch oben in den Lüften ebenso traulich und in derselben Sprache wie vordem, wenn schon zwischen dem neuen Geschlecht unten eine Sprachscheide sich erhoben hat. Diese Glockenspiele spielen stündlich, mitunter viertelstündlich, ihre auf grofse Walzen eingestifteten Stücklein durch mechanische Kräfte getrieben. Sie können aber auch (und werden es) durch den frei bestimmenden Willen eines Spielers zu Gehör gebracht, d. h. wie die alten Orgeln mit der Faust geschlagen werden. Viele dieser Glockenwerke haben ein Pedal zur beliebigen Angabe des Grundtons, und ihre Behandlung von Seiten des Spielers ist nicht selten eine virtuose. In der Regel ist der Organist der betreffenden Kirche zugleich auch „Carillonneur" oder „Glockenist", aber nicht immer. Die Wiederbesetzung einer solchen Stelle machte den Magistraten manchmal Sorge, nicht des zu wählenden Individuums, sondern des gröfsten daraus zu schlagenden Vorteils für irgend eine kirchliche oder weltliche Kasse wegen. Im ganzen sah man den bequemen Posten eines Carillonneurs als den wichtigeren an, — der höchste war er allerdings. Für den Spieler bot er nicht zu unterschätzende Vorteile durch die verschiedenen „Nebenverdienste" bei öffentlichen Feierlichkeiten, durch den Besuch neugieriger Fremden u. s. w.

Matthias van den Gheyn, „le plus grand Organist et Carilloneur belge du XVIIIme siècle", wie ihn sein Biograph*) nennt, stammt aus einer alten, schon i. J. 1533 genannten Glockengiefser-Familie zu Mecheln, und wurde geboren am 7. April 1721. Als Carilloneur „très-renommé" der Stadt Löwen und Organist bei der dasigen St. Petri-Kirche**) starb er am 22. Juni 1785. Die Geschichte seiner Anstellung ist geeignet, auf die Pflege des Orgelspiels in Belgien im 18. Jahrhundert ein helles Licht zu werfen. Herr van Elewyk erzählt sie:

Im Jahr 1745 war zu Löwen der städtische Carilloneur Charles Peters verstorben. Zur Wiederbesetzung der Vakanz eröffnete der

*) Xav. v. Elewyk: M. v. d. Gheyn etc. et les plus celebres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours. — Paris, Lethielleux 1862. — Der Verfasser gab noch 2 Sammlungen Kompositionen von v. d. Gheyn („Recueul" u. „Morceaux"), Brüssel, Schott frères, heraus.

**) Neben seinen beiden Ämtern betrieb v. d. Gheyn auch noch ein Tuchgeschäft.

Magistrat einen Konkurs. An diesem beteiligten sich:

1. Matth. van den Gheyn (bereits berühmter) Organist bei St. Peter in Löwen;
2. Pierre van den Driessche, Org. bei St. Michel daselbst;
3. Louis Josef Leblancq, Carilloneur zu Soignies;
4. Antoine Loret, Carrilloneur zu Termonde;
5. François de Laet, Org. bei St. Gertrud in Löwen.

Das Probespiel fand statt am 1. Juli 1745 vor einer Jury von berühmten Musikern. Die Bedingungen waren:

a. Die Konkurrenten müssen die Fertigkeit besitzen, neue Stücke auf die mechanische Walze zu setzen, oder, wenn nicht, dies auf ihre Kosten thun lassen, so oft der Magistrat es konvenabel findet.

b. Die Reihenfolge beim Probespiel entscheidet das Los.

c. Jeder Probist darf nur das ihm aufgegebene Probestück spielen; alles Präludieren u. dergl. ist strikte verboten. Der Name des jedesmaligen Spielers bleibt den Mitgliedern der Jury verborgen.

d. Fällt auf mehrere Spieler die gleiche Stimmenzahl, so wählt der Rat denjenigen aus, dem er die Stelle geben will.

e. Der Sieger ist verbunden, die Honorare für die Mitglieder der Jury zu bezahlen.

Folgendes sind die bei dieser Gelegenheit den Spielern aufgegebenen Stücke: „De Folie d'Hispanie; La Bergerie; Caprice; Andante. — Als Sieger ging aus dem Kampfe hervor der 24jährige M. van den Gheyn; Loret und van den Driessche erhielten ein Accessit. — Damit der jugendliche v. d. Gheyn nicht übermütig, Stadt- und Kirchenkasse nicht verkürzt werde, so waren seiner Instruktion folgende Punkte einverleibt:

Es wird v. d. Gheyn verboten, sich in den Stunden, in denen er sich hören lassen mufs, durch einen andern vertreten zu lassen, bei Strafe von 10, 15 bis 25 Pattacons. — Er ist verbunden, verstimmte Glocken auf seine Kosten stimmen, resp. umgiefsen zu lassen.*) — Er ist verbunden, in seinem 1. Amtsjahre 25 Pattacons zu einem neuen Baldachin für das h. Sakrament bei Prozessionen zu schenken.

Bezeichnender noch, als diese Wahlgeschichte, ist die folgende aus dem Jahr 1772.

Die Stellen eines Carilloneurs und Organisten an der Metropolitankirche zu Mecheln sollten an ein und dieselbe Person verliehen werden. Der Bewerber sollte 1000 fl. und 400 fl. (als die Hälfte des Gehalts) an die Stadtkasse zahlen. Da nur 1300 fl. geboten wurden, so beschlofs der wohlweise Rat einen Konkurs und die Examination durch eine Jury, aus den berühmtesten Musikern bestehend: Ign. Witzthumb aus Brüssel, Kapellmeister Adr. Jos. van Helmont ebendaher, Franc. Krafft, Phonaskus zu Gent. — v. Helmont, der für die Jury das Recht der unmittelbaren Wahl verlangte, aber nicht erhielt, lehnte ab, worauf der Magistrat an seine Stelle J. Jacques Robson (gehörte einer eingewanderten englischen Familie an, und war seit 1739 Kapellmeister in Tirlemont) wählte. Trotz der nunmehrigen Vollzähligkeit blieb die Jury unbehelligt und die Besetzung der Stellen nahm ihren eigenen, von klingender Münze bestimmten Verlauf. Ein Corneille Stretner bot 1500 fl. für die von dem Organisten-Amte abgetrennte Carilloneurstelle; in Folge dieses nicht gering zu schätzenden Anerbietens vertagte der kluge Magistrat die Entscheidung, wiewohl der Tag des Probespiels in den öffentlichen Blättern bereits angezeigt war. Zugleich mit einem nun folgenden Anerbieten M. v. d. Gheyns von 2000 fl. zu gunsten seines Sohns Josse Thomas erhielt der Magistrat Protestationen von allen Seiten: der eine wollte für eine vergebliche Reise, der andere für vergeblich geschriebene Kompositionen bezahlt sein u. dergl. mehr; der Magistrat liefs sich nicht irritieren: er gab die Stelle an Jean Baptiste Kieckens, der mit 2100 fl. als Meistbietender alle gerechten Ansprüche besafs. Wahrscheinlich hat er auch die Mitglieder der Jury honorieren müssen.

Wie in Belgien, so wurde auch in dem nördlichen Teile der Niederlande — in jenen 7 Provinzen, die sich 1581 von Spanien losrissen, indem sie gleichzeitig zum Luthertum und

*) Dieser Punkt wurde später beseitigt.

zum Kalvinismus übertraten — das Orgelspiel gepflegt, und zwar mit Ernst gepflegt, wie heute noch. Die auf uns gekommenen Nachrichten über die ältesten Zeiten sind zerstreut und unvollständig, und sind nur von geringem Wert. Das Anstellungs-Dekret des Organisten Claes Boerken an der St. Petri-Kirche zu Leiden v. J. 1402 belehrt, dafs das gegenseitige Abkommen auf 5 Jahre getroffen wurde, bei ½jähr. Kündigung. Der Organist hatte die 4 Glocken und das Orgelwerk zu bewahren, auch das letztere bei Hochzeiten und Messen zu spielen. Dafür erhielt er jährlich vom Bürgermeister 28 Pfd., von dem Gotthausmeister 22 Pfd. und das Tuch zu einem neuen Rocke. Von den Benefizien, welche der „Orgeltrapper“ bekam, wird nichts gesagt.

Holland hat unzweifelhaft viele tüchtige Orgelmeister besessen; von wenigen nur sind einzelne Werke auf uns gekommen. Von dem berühmtesten darunter, P. Swelinck, sind erst seit wenigen Jahren Kompositionen allgemein bekannt geworden. Über einen zweiten, Anthony van Noordt, kann ich ausführlicher berichten. Dagegen aber mufs sich der Leser begnügen, wenn ich ihm von Bruno, Organisten in Utrecht, nur sage, dafs er möglicherweise der Autor der unbedeutenden Sätze in den oben beschriebenen Handschriften v. J. 1617 und 1624 ist, — und von einem zweiten, Dirk Scholl, seit 1665 Organisten und Glockenisten in Delft, sage, dafs er 1669 drucken liefs: „Den spelende Kus-Heml, bestaande in aan getal bau ober de 200 Speelstücken etc.“ und er i. J. 1699 von T. van der Welt gemalt, und sein Bild von der holländischen „Cäcilia“ in Lithographie reproduziert wurde.

Peter Swelinck, Organist in Amsterdam, in Deutschland mehr berühmt als gekannt, wurde geboren zu Deventer, um d. J. 1560,*) studierte als etwa 17jähriger junger Mann und bereits als Orgelspieler von einigem Ruf in Venedig bei Giuseppe Zarlino.**) Nach dem Tode des letzteren (1580) in sein Vaterland zurückgekehrt, wurde er der Nachfolger seines Vaters, des Organisten an der Alten Kirche in Amsterdam. Hier lebte er, in der Heimat als Künstler geschätzt, im Auslande als Lehrer gesucht, bis zu seinem Tode am 16. Oktober 1620. Sein Nachfolger wurde sein Sohn, Peterson Swelinck, derselbe, welcher das Hochzeitsfest des Joh. Stobäus in Königsberg (am 10. Juli 1617) besang. Die Hauptschüler von Peter Swelinck gehören Norddeutschland an, und finden nähere Erwähnung an den betreffenden Orten. — Unter den Gesangswerken Swelincks, gedruckt (oder nachgedruckt) zwischen 1590 und 1623, sind die gut harmonisierten Psalmen der reformierten Kirche zunächst zu erwähnen. Anderes hat meine Erwartungen getäuscht. — Für Orgel ist mir bekannt:

1. Drei Phantasien, drei Toccaten und vier Variationen etc. „aus der deutschen Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von R. Eitner. — Eine der Phantasien (eigentlich „Fugen“) in unserer Beispiel-Samml. Nr. 34.

2. Zwei Toccaten. (Bibl. des grauen Klosters in Berlin.)

3. Ein Echo. (Lütticher Handschr. v. J. 1617.)

4. Eine Phantasie und eine Bearbeitung des „Da pacem“ (Handschr. v. J. 1624 auf der Berl. Bibl.).

Hervorzuheben sind aus den hier verzeichneten Werken: in 1. die 3. Phantasie, und die Phantasie unter 4., beide ausführliche, mit Zähigkeit gearbeitete Fugen, deren langsam fortschreitende chromatisierende Subjekte den festen Faden bilden, um den sich die übrigen reich figurierten Stimmen in zunehmender Schnelligkeit bewegen. Von praktischem Wert ist die 1. dieser Phantasien, als die mafsvollere und einheitlichere; die 2., an und für sich interessanter, als jene, überschreitet an Länge alles billige Mafs, ist auch nicht frei von spezifischen Klavierfiguren. — In der Bearbeitung des „Da pacem“ übernehmen die verschiedenen Stimmen abwechselnd den breitliegenden Cantus firmus; die Begleitung in Achteln und Sechszehnteilen wird allmählich voller, ohne ein bescheidenes Mafs zu überschreiten. Licht und Schatten gehen von

*) Man vergl.: „Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von R. Eitner. — Berlin, Jahrg. II, S. 76.

**) Die Kopie einer von Swelinck bearbeiteten Übersetzung der „Istitutioni“ von Zarlino auf der Stadt-Bibl. in Hamburg.

den Figuren aus, nicht von den Harmonien. Die Harmonie ist überall 4stimmig.

Weit weniger berühmt, als Swelinck, ist Anthony van Noordt, der als schaffender Künstler jenen überragte. Er war um 1650 Organist an der „Nieuwen syts Capel“ in Amsterdam. Folgendes wichtige Werk gab er i. J. 1659 in gutem Kupferstich bei Willem van Bearmont in Amsterdam heraus: „Tabulertur-Boeck van Psalmen en Fantaseyen waar van de Psalmen door verscheyden versen verandert zyn soo in de Superius, Tenor, als Bassus met 2, 3 en 4 part. door — — — Mit Privilegie vor 15 Jaar.“

Auf 60 Hochfolio-Seiten enthält das Buch 10 auf verschiedene Arten bearbeitete französische Psalmen-Melodien, und aufserdem noch 6 Phantasien, d. h. Fugen. Jedes der beiden Noten-Systeme zählt 6 Linien, das für die rechte Hand trägt den C-Schlüssel auf der 2., den G-Schlüssel auf der 4. Linie, das für die linke zeigt den Tenorschlüssel auf der 6., den F-Schlüssel auf der 4. Linie. Die Note ist die gewöhnliche. Statt unsers ♮, welches nur gebraucht wird, b in h zu verwandeln, steht ×, dasselbe Zeichen, welches Swelinck bei chromatischen Fortschreitungen als Wiederherstellungszeichen für einen unmittelbar vorher erhöht gewesenen natürlichen Ton benutzt. Wo Noordt in 4stimm. Sätzen die Überhäufung der Systeme mit Noten vermeiden will, setzt er eine Stimme, besonders wenn diese den C. firmus auszuführen hat, in deutscher Orgeltabulatur unter das System für die linke Hand. Die Noten verteilt Noordt unter Berücksichtigung der Hand, welche sie spielen soll, auf die beiden Systeme, und bezeichnet solche Stellen, wo demzufolge eine Stimme auf ein anderes System übergeht, mit hinweisenden Strichen. Ein mehrfach durchstrichener Notenstiel zeigt einen Triller an. — Die beweglichere Begleitung eines Cantus firmus zeigt sich in der Regel reich an Abwechslung, ohne die Einheit zu verletzen; wird ein und dieselbe Figur einige Zeit festgehalten, so geschieht dies in der Bedeutung eines Motivs, das der Hauptstimme zur bescheidenen, aber interessanten Begleitung dient. Der Modulationskreis, in welchem sich unser Meister bewegt, erscheint nicht als ein erweiterter, dessen Grenzen auf neue Gebiete hinausgerückt wurden, wie z. B. bei Luython und Frescobaldi; die Frucht, die die abgeschlossene erste Hälfte des 17. Jahrhunderts für Noordt getragen, besteht allerdings in einer freieren Anwendung der Chromatik, nicht aber um nach aufsen vorzudringen, sondern um im Innern den Gang der Stimmen und der Modulation zu glätten und zu präzisieren. So stehen uns diese Sachen in einem gewissen Sinne nahe, obwohl sie in einem Boden wurzeln, den der Gang der Kunst bereits zu verlassen begonnen hat.

Die dem Choralwerke angefügten 6 Fantaseyen*) oder Fugen beruhen auf den Grundtönen D (2) E (2) und C und G. Nach dem gewöhnlichen Gange der Dinge müfste man also sagen, sie gehören der dorischen, phrygischen, jonischen und mixolydischen Tonart. Bei van Noordts Vorgeschrittenheit im Gebrauch der versetzten Töne hiefs dies nur den Namen für eine Sache fortpflanzen, die in Wirklichkeit zu existieren aufgehört hat. Wenn er in der einen Fuge mit phrygischem Anfange den Gefährten in die Quinte H setzt, so ist er eben über das System hinaus.

Über die belgisch-holländischen Orgeln in den Zeiten, die uns hier zunächst beschäftigen, habe ich nur wenige Nachrichten aufgefunden: es sind zerstreute Einzelheiten!

Johann Kyre war ein Organist und Orgelmacher zu Brügge im 14. Jahrhundert. Als „Maistre d'orgues“ wird seiner in den Rechnungsbüchern erwähnt gelegentlich einer Bezahlung, die er empfing „pour porter unes orgues par forche de gens, tant par l'eauwe, comme par terre de Bruges à Arras“ auf Befehl Karls des Kühnen von Burgund († 1404). Ein späterer belgischer Orgelmacher war Crimon in Bergen, er erbaute i. J. 1556 die Orgel in der St. Petri-Kirche zu Löwen. Dieses gerühmte Werk war ohne Pedal; es bestand noch im 18. Jahrhundert und wurde wahrscheinlich während der Amtsführung des berühmten M. v. d. Gheyn durch ein neues ersetzt. — Die Disposition der Orgel in der alten Kirche zu Delft ist uns aufbewahrt geblieben.**) Kurz nach der Reformation gebaut

*) B.-S. Nr. 35. Durch Herrn Pr. Wagener in Marburg.

**) „Cäcilia“, musikal. Zeitschrift für Niederland, 1846, S. 114.

und erst vor wenigen Jahrzehnten beseitigt, enthielt das Werk auf 2 Manualen und 1 Pedal folgende Stimmen:

I. M.	II. M.	Pedal
1. u. 2. Praestant u. Hohlpipe 8′	1. Praestant disc. 8′	1. Bourdon 16′
3. Bourdon 16′	2. Praestant disc. 4′	2. Praestant 8′
4. Oktave 4′	3. Hohlpipe 8′	3. Trompet 16′
5. Fluit 2′	4. Mixtuur	
6. Mixtuur 2, 3 u. 4 stark	5. Terts disc.	Zusammen 18 Stimmen.
7. Sherp-discant	6. Dulcian 8′	
8. Sesquialter-discant		
9. Trompet 16′		

Das Werk hatte Springladen, wie sie derzeit in den Niederlanden beliebt waren; der grofsen Oktave fehlten die Töne Cis, Dis, Fis und Gis.

---

3. Frankreich.

Sichere und ziemlich ausreichende Kenntnis von Art und Stand des französischen Orgelspiels im 16. Jahrhundert besitzen wir nur in bezug auf dessen erste Hälfte, und zwar durch eine von dem Buchdrucker P. Attaingnant in Paris 1530 und 1531 herausgegebene umfassende Sammlung von Tonstücken für die Orgel (und zugleich für die übrigen damals in Frankreich gebräuchlichen Tasten-Instrumente). Da ein so kostspieliges Unternehmen, wie es diese reichhaltige Sammlung für den Verleger war, schwerlich gewagt worden wäre vor einer sich ankündigenden Wendung in der Kunst-Übung, so dürfen wir annehmen, dafs die Weise des Orgelspiels, wie sie sich um 1530 gestaltet hatte, auch noch für geraume Zeit in Frankreich dieselbe blieb. Abgesetzte Lieder und Gesänge, gleichviel ob geistlich oder weltlich, bald mehr, bald weniger bunt organisiert und koloriert, bildeten, genau wie derzeit in Deutschland, das Haupt-Material für das Orgelspiel. Doch regte sich in Frankreich mehr Erfindungslust, und äufserte sich in Präludien und in Bearbeitung von Tenoren unter freier Begleitung diskantierender Stimmen, wozu sich die Grundzüge in „Paumanns Organum“ finden.

Die Tonschrift in Attaingnants Sammlung*) ist die der französischen Tabulatur: Noten auf 2 Systemen von 5 Linien mit wechselnder Schlüssel-Vorzeichnung. Takt-Vorzeichnung fehlt. Die Notenköpfe sind bis zu den Achteln unausgefüllt (weifs), von den Sechszehnteilen an schwarz. Erhöhte Töne werden durch Punkte unter, erniedrigte durch b vor den Noten angezeigt. Korrektheit fehlt im Stich; manches läfst sich nicht enträtseln, im besondern ist die Unterordnung der Bafsstimme nachlässig und fehlerhaft.

Von den sieben Abteilungen, welche die ganze Sammlung bilden, hat jede einen eigenen Titel mit genauer Angabe des jedesmaligen Inhalts. Folgendes sind die Titel der 3 ersten Abteilungen, welche als nur Geistliches enthaltend unsere besondere Beachtung beanspruchen:

1. Magnificat sur les huit tons avec Te deũ laudamus et deux Preludes, le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions imprimez a Paris par Pierre Attaingnant libraire demourant en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme. Kal' Martii 1530. Avec priuilege du Roy nostre sire pour trois ans.

2. Tabulature pour le ieu Dorgues Espinetes et Manicordions pour le plainchant de Cunctipotens et Kyrie fons. Auec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei le tout nouuellement prime a Paris par — —. — (o. J.)

3. Treze Motetz musicaul auec ung Prelud, le tout reduict en la Tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions et telz saimblables instrumentz imprimez a Paris par — — — — les quelz la table sensuyt. Kal'. April'. 1531.

Hiernach enthalten diese 3 Abteilungen 1. als *Original-Orgelmusik:* Präludien und dem Kultus angehörige organisierte Tenore oder, wenn man will: Choralvorspiele, — und 2. als *für die Orgel eingerichtete Gesangs-Kompositionen:* eine Anzahl geistlicher Motetten; ferner das Te Deum, Kyrie, Agnus Dei, Magnificat in den 8 Kirchen-Tönen u. s. w., als unmittelbare Teile des Kultus; die „abge-

*) Durch die freundl. Mitteilung des Herrn J. J. Maier in München.

setzten“ Motetten dienen zu Vor- und Nachspielen, zum Ein- und Ausgang.

Die 4., 5. und 6. Abteilung*) enthält nur Weltliches: eine ziemliche Anzahl abgesetzter Chansons. Der Titel stellt auch hier den Instrumenten, für welche diese Sätze bestimmt sind, die Orgel voran. Man machte auch in Frankreich, wie überall, noch keinen Unterschied zwischen Orgel- und Klavier-Musik, da die Orgel zugleich ein Haus-Instrument war.

Mit dem Geschäft des „Absetzens“ eines Gesangs auf ein Instrument war die Aufgabe verbunden, dem Satze eine instrumentale Gestalt zu geben. Dies geschah, wie man weifs, durch Auflösen der längeren Töne des Originals in verschiedene kürzere, nach Art des Paumannschen Organums, und durch Einschieben von mehr zur Verzierung dienenden raschen Tongruppen. Dies ist auch hier geschehen, so jedoch, dafs das nur Verzierende spärlich angewendet wird, spärlicher, als in den derartigen gleichzeitigen deutschen Arbeiten. Wo Auszierendes gänzlich fehlt, wie z. B. in dem „Dulcis amica Dei“**) der 3. Abteilung, da wird das Stück mit seinen einfachen Gängen zu einem ruhig dahinfliefsenden Orgelsatz. — In der instrumentalen Fassung ist zwischen den ursprünglichen Orgelsätzen, den geistlichen und weltlichen übertragenen kein Unterschied zu bemerken, höchstens, dafs die letzteren etwas lebhafter figuriert sind. An musikalischem Werte stehen die französischen Präludien***) gegen die unverziert gebliebenen deutschen zurück; den kolorierten aber gegenüber gebührt den französischen, als den geschmackvolleren, der Vorzug.†) Beide in Vollständigkeit und Führung der Harmonie einander gleich, eignet den deutschen die angenehmere Klangwirkung. Bezüglich der Gesänge verhält es sich umgekehrt. —

Eine Vergleichung der geistlichen Arbeiten mit denen Schlicks zeigt zwischen beiden mehr Unähnlichkeit, als Ähnlichkeit. Der ernste Deutsche führt die durchweg real gehaltenen Stimmen einem festgesetzten Ziele zu; es genügt ihm, wenn sie sich in den Haupt-Punkten harmonisch treffen; gleichgültiger bleibt ihm ihr gegenseitiges Verhältnis während des Fortschreitens nach diesen Punkten hin. Hier treten sie in der Bedeutung selbständiger Faktoren auf, deren übrige Zusammengehörigkeit nur in gewissen Momenten betont wird. Die melodischen Bogen, deren Enden auf diesen harmonischen Unterbauten ruhen, sind von weiter Spannung. Dadurch wird aber für den Hörer Übersicht und Verständnis erschwert, und die Neigung, dem Meister auf den ernsten Gängen nachzufolgen, weniger erregt und gefesselt. Schlick steht daher in einer an solchen Ernst nicht gewöhnten Zeit ziemlich allein. — Nicht so der französische Künstler, der für Attaingnant sammelte, Eigenes, oder Fremdes, oder beides. Dieser, ein gut geschulter und gebildeter Musiker, scheint nur zu arbeiten im Hinblick auf den bessern Teil des Publikums, mit dem er stets die Fühlung zu erhalten sucht. An die Stelle des abgeschlossenen Ernstes seines deutschen Kunstgenossen setzt er gefälliges Entgegenkommen. Er strebt nach Wohlklang; daher läfst er seine im übrigen klar von einander gehaltenen Stimmen divergierende Bewegung meiden und dagegen gern in wohlklingenden parallelen Intervallen einander geleiten. So gewinnt das Ganze für das, was die einzelnen Stimmen an Selbständigkeit einbüfsen, an leichterer Fafslichkeit und ansprechenderem Ausdruck. Und da — bei nicht unbilligen Ansprüchen an die Technik — ein mannigfaltiger Wechsel in den belebenden und verzierenden Tongruppen die Teilnahme fesselt, weder Monotonie noch Überladung, weder geistlose Flachheit noch gelehrte Trockenheit die Aufmerksamkeit ermüdet: so wird auch diese jederzeit verbindliche Haltung des Setzers den gewünschten Erfolg bei seinem Publikum gefunden haben.*)

So das Resultat einer Vergleichung der geistlichen Sätze bei Attaingnant mit denen Schlicks.

Die Vergleichung der Chansons v. J. 1530 mit den abgesetzten deutschen weltlichen Liedern aus der um 80 Jahre früheren Zeit Paumanns, Paumgart-

*) Die 7. enthält nur Tänze.
**) Beisp.-Samml. Nr. 38.
***) Beisp.-Samml. Nr. 40.
†) Beisp.-Samml. Nr. 37.

*) Beisp.-Samml. Nr. 42.

ners u. s. w. führt nicht auf ein gegensätzliches, sondern auf ein verwandtes Verhältnis. Auf beiden Seiten ist der Ausdruck ein gefälliger, auf Wohlklang berechneter. Bei einfacher und durchsichtiger Haltung bewegen sich die Stimmen frei unter Wahrung der harmonischen Konvenienz. Zur Stimmen-Realität ist weder der deutsche, noch der französische Orgelspieler gelangt; der erstere setzt den gewöhnlichen 2 oder 3 Stimmen eine 3. oder 4. hinzu, wenn sie ihm fehlt, der andere läfst von den gewöhnlichen 4 Stimmen die 4. weg, wenn sie ihn oder den Spieler geniert.*) In der Bildung und Verteilung der Figuren sind die französischen Orgelspieler der Zeit entsprechend vorgeschritten. Obschon eine absolute Einheitlichkeit noch fehlt und ein vollkommener Flufs noch nicht erreicht ist, so erscheint doch, was bei Paumann an raschen Tongruppen mosaikartig zusammengestellt ist, auch wohl befremdend neben einander steht, bei Attaingnant vermittelt; das Unebene ist ausgeglichen und das Befremdende zum Überraschenden gemildert. Was ziert und belebt, stellt sich hier schon mehr dar als ein der organischen Bildung Eingereihtes, das ohne Schädigung des Ganzen nicht entfernt werden kann. Dies gilt auch von den geistlichen Sätzen, deren Haltung von dem Verständnis zeugt, das der Bearbeiter für seine Arbeit mitbrachte. Auch der musikalische Bau im allgemeinen ist kunstmäfsiger geworden, Stimmen-Verhältnis und Führung geregelter und fliefsender, die Bewegung zum Gemeingut aller Stimmen, je nach ihrer Art. Hierzu fügen die französischen Orgelmeister ein richtiges Verständnis von dem Wesen des Instruments, insofern sie meiden — mag es der Kirche oder dem Hause gelten — was aufser der Natur der Orgel liegt.

Demnach mufs man den französischen Orgelspielern jener Zeit, soweit sie bei Attaingnant vertreten sind und es sich um das figurierte Orgelspiel handelt, die Superiorität einräumen. Ihr Spiel klingt weder weltlich leichtsinnig, noch asketisch herb, sondern natürlich, frisch und frei. Dabei weifs es sehr wohl die Grenzlinien, die es sich selber zog, geeigneter Zeit zu feierlichem Ernste zu verengen. Weder lang- noch kurzweilig, einer gesunden und heiteren Lebens-Anschauung entsprossen, treibt der blätterreiche Stamm duftige Blüten, die heute noch, wiewohl an Farbe gebleicht und der Frische beraubt, unsere Teilnahme fesseln.

So das figurierte französische Orgelspiel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Zu welcher Zeit jener Ernst, der sich in langsameren und nach höheren Kunstgesetzen bestimmten Tönen ausspricht, hinzugetreten, oder ob er von Anfang an gepflegt worden sei, ist vorderhand nicht zu bestimmen. Während viele der Figuren im Gebrauch sich festsetzten und in dem Mafse sich konsolidierten, dafs man sie (als sogenannte „Agrémens") nicht mehr in Noten ausschrieb, sondern einfach durch allgemein verstandene Zeichen andeutete — im Verlaufe der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts — war die Kirchenmusik in jene Epoche getreten, in welcher grofse Meister, wie einerseits Orlando di Lasso, anderseits Palestrina, Suriano u. a. ihre ernsten Werke schufen. Es ist nicht wohl anzunehmen, dafs die französischen Orgelspieler von diesen Werken gänzlich unbeeinflufst geblieben seien, zumal da sie von lange her grofse niederländische Meister dicht bei, ja innerhalb ihrer Grenzen hatten. Ein Beispiel ernsten Vertiefens, freilich erst den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts angehörig, zeigen die Fugen und ein „Quatuor", welche H. d'Anglebert, Kammermusikus des Königs Ludwig XIV., seinen 1689 zu Paris gedruckten „Pieces de Clavecin" als Anhang „für die Orgel" beigab.*) Aber schon ein Jahr früher war das „Livre d'orgue" von A. Raison, ebenfalls zu Paris, erschienen, welches eine derjenigen d'Angleberts entgegengesetzte Richtung einschlug, und nicht auf harmonische Vertiefung, sondern den einzelnen Orgelstimmen zu Gefallen auf melodische Verflachung hinauslief,

*) Solche weggelassene Töne sind in der Regel leicht zu supplieren. Man sehe Beisp.-Samml. Nr. 36, wo sie mit kleinen Noten angedeutet sind.

*) Die 1. Fuge und das Quatuor: Beisp.-Samml. Nr. 41 u. 42.

wie seit der Zeit in Frankreich Sitte geblieben. —

André Raison, seit 1687 Organist bei der Abtei Ste. Genevieve zu Paris, überragte an Talent und durch eine, das grofse Publikum anziehende gefällige melodische Behandlung des Instruments die meisten französischen Orgelspieler seiner und der nachfolgenden Zeit. Er war um 1650 (zu Rouen?) geboren und wurde von dem Kanonikus und verdienten Organisten an der Kathedrale zu Rouen Jean Titelouse als Orgelspieler ausgebildet. Sein „Livre d'orgue“ enthält 5 Messen im 1., 2., 3., 6. und 8. Ton: D, Gb, A, F mit b, und G, — ferner ein Offertorium im 5. Ton, und das „Vive le Roy“ der Pariser beim Eintritt Ludwigs XIV. (nach seiner Genesung) in das Stadthaus am 30. Januar 1687: ein ziemlich durchsichtiges Gegenstück zu Frobergers dicht gearbeitetem „Lamento sopra la dolor. perd. della R. M. di Ferdinando IV“ (1654). — Raison hatte bei Abfassung seines Werkes den Zweck, „die in den Klöstern und Provinzen abgeschlossen lebenden Organisten und Organistinnen mit der geistreicheren und angenehmeren Manier bekannt zu machen, in welcher die von den Orgelbauern neu eingeführten Register und vermehrten Orgel-Manuale behandelt werden müfsten.“ Zu dem Ende bedient er sich der in der französischen Tasten-Instrumenten-Musik gebräuchlichen Spielmanieren („Mouvements und Agrèmens“), und versäumt nicht, die Fingersetzung beizufügen. „Man soll achthaben auf den Rapport, in welchem die Piecen stehen zu einer Sarabande, Gique, Gavotte, Bourré, Canaris, Passacaille und Ciacone, und soll ihnen das nämliche Air geben, wie am Klaviere, nur dafs der Heiligkeit des Orts wegen die Schlüsse langsamer genommen werden.“ — Dieser Schilderung des französischen Orgelspiels, wie es i. J. 1687 war, und von da ab in seinem Wesen unverändert blieb, setze ich noch die Ermahnung an die französischen Organisten bei, welche Don Bedos i. J. 1770 schrieb: „Plus un Organiste fera paraître l'Orgue, plus il plaira et plus il paroîtra lui-même“.*) Das ist das Glaubensbekenntnis der französischen Organisten von Raison bis auf den heutigen Tag. Es gilt nicht, den musikalischen Gedanken des Spielers durch das Register, sondern umgekehrt das Werk des Orgelmachers durch den Spieler zu beleuchten. Der Zweck ist zum Mittel, das Mittel zum Zweck geworden.

Im weiteren Verlauf der Vorrede bemerkt Raison: die (oben angeführten) 5 Töne seien für alle vollkommen ausreichend: der 2. diene zugleich für den 7., der 3. für den 4., wenn mit E geendigt würde, der 6. für den 5. u. s. w.

Die verschiedenen Register und Manuale sind bei Raison und seinen Kollegen in stetem Wechselgebrauch, das eine die kurzen Phrasen des andern beantwortend. Die Rohrwerke und jene Labialstimmen, welche deren Nebentöne in natürlichen Tönen angeben, wie Terz, Sesquialter, Cornett u. s. w., also im ganzen jene Orgel-Register, welche unter allen die sinnlichste Klangwirkung haben, spielen die Hauptrolle. Unter den Zungenstimmen werden besonders Cromhorne, Trompette, Voix d'humaine und Cornett mit Vorliebe zu Solovorträgen benutzt, — drei Vierteile wenigstens des französischen Orgelspiels bestehen aus solchen Solovorträgen —, zur Begleitung dienen die Stimmen von sanftem, vollem Ton, welche der deutsche Orgelspieler nur als auf das Gemüt wirkend behandelt. Den Gebrauch des Pedals hatten und haben die besseren französischen Orgelspieler vollkommen in ihrer Gewalt; sie besafsen darin mit den Norddeutschen die gleiche Virtuosität (man vergl. Beisp.-Samml. 42 und 43).*) — Mit dem sinnlichen Klangreiz, wie er sich aus dem häufigen Wechsel der Register und aus der Ton-Qualität derselben, endlich auch aus der einseitigen Bevorzugung des melodischen Elements ergiebt, gewann das französische Orgelspiel eine in dem gleichen Mafse weltliche Haltung, als vom 18. Jahrhundert an mit den angestrebten Vergröfserungen die Klangmittel der Orgel sich mehrten. Dabei bewahrt es sich, wie zu Attaingnants Zeit, eine gewisse Eleganz

*) „L'art du facteur d'orgues“, S. 536.

*) In Nr. 43 der Beisp.-Samml. hat Raison dem Pedal eine Mittelstimme („Taille“) gegeben, unter der Voraussetzung, der schwächere Spieler werde diese Pedal-Stimme von einem Freunde auf einem Manuale vortragen lassen.

und Leichtigkeit, verfällt nie in Trivialität, und verrät nie den Anspruch auf Bewunderung, den der französische Organist so gut in seinem Herzen birgt, wie der deutsche. Dabei versteht der französische Orgelspieler sein Publikum, und das Publikum versteht ihn und seine „Noëls“.*) — So auch Raison und die anderen. Dabei wurde aber die ernstere Seite der Kunst wenigstens nicht ganz vergessen, wie aus dem Kyrie des 2. Tons (B.-S. Nr. 43) hervorgeht, aber das Gewebe der Fugen wird mit der Zeit ein ziemlich durchsichtiges (Nr. 44). Es ging in Frankreich nicht anders, denn in Belgien.

Gleichzeitig mit d'Anglebert und Raison lebten in Frankreich, als Orgelspieler berühmt, L. Couperin und le Begue. Couperin ist der Name einer illüstren Musiker-Familie, die, von drei aus Chaume gebürtigen Brüdern: Louis, François und Charles, abstammend, nahezu 200 Jahr hindurch Frankreich mit ausgezeichneten Musikern, darunter besonders Orgelspieler von Bedeutung, versah. — Louis Couperin, mit le Begue in einem und demselben Jahre (1630) geboren, war Organist bei St. Gervais und in der Kapelle Ludwig XIII.**) Bei seinem Tode (1665) hinterliefs er nur Werke fürs Klavier. Sein Bruder, François,***) 1 Jahr nach ihm geboren, war ein Schüler von Chambonnieres, und verwaltete die Organistenstelle bei St. Gervais von 1679 bis 1698, welche der 3. Bruder, Charles, als unmittelbarer Nachfolger seines ältesten Bruders, seit 1665, aber nur bis 1669, inne hatte, da er, den Ruf eines ausgezeichneten Orgelspielers hinterlassend, in dem genannten Jahre starb. Sein frühzeitig verwaister, 1668 zu Paris geborener Sohn Charles erhielt wegen seiner aufserordentlichen Kunstleistungen — er war Organist bei St. Gervais (1696) und in der königl. Kapelle (1702) — den Beinamen „le Grand“. Er starb 1723. Von seinen Werken sind nur die Klaviersachen gedruckt.†) — Die Familie Couperin, worunter auch mehrere als Klavier- und Orgelspielerinnen ausgezeichnete Damen, setzte sich, ihren musikalischen Ruhm bewahrend, bis nach dem Beginne des 19. Jahrhunderts fort. Der jüngste Couperin, Gervais François, lebte zu Paris noch i. J. 1815. —

Nicolaus le Begue, 1630 zu Laon geboren, Hof-Organist des Königs, als welcher er am 6. Juli 1702 zu Paris verstarb, gehörte seiner Zeit zu den ton-angebenden und bewunderten Organisten. Er gab i. J. 1676 zu Paris 3 Bücher „Pieces d'orgue“ in gutem Kupferstich heraus; andere befinden (oder befanden) sich handschriftlich auf der Bibliothek zu Paris. Jenes veröffentlichte Werk*) führt den Titel „Prem. (Sec., pp.) Livre d'Orgue de Mons. le Begue, Org. du Roy et de St. Mederic etc.“ — — A Paris chez la Veufue Baillon. — — **) Der Titel und das Vorwort zum 2. Buch zeigen noch an, dafs dasselbe kurze und leichte Stücke in den 8 Kirchentönen und die Fest-Messe, speziell für mittlere Spieler geschrieben, enthalte, während das 1. Buch speziell bearbeitet sei „pour les Sçauans.“ Das Genie des Autors aber erscheine hier nicht weniger grofs, als dort u. s. w.

Gewifs ist nach Ausweis der beiden Bücher: Mons. le Begue war auf dem Instrument gewandter, als seine gleichzeitigen deutschen, diskreter als seine italienischen Kunstgenossen. Nicht weniger, als beide, verstand er den künstlicheren Kontrapunkt und wufste ihn auf geeignete Weise, d. h. ohne den Zuhörern damit durch grofse Breite lästig zu werden, anzuwenden. Sein Landsmann Raison war ihm vielleicht an Lebendigkeit überlegen, stand aber in den gebundenen Sätzen an Würde des Ausdrucks gegen ihn im allgemeinen zurück, obwohl es le Begue, als Franzosen, beim Gebrauch der Solo-„Trompette“ auf ein bifschen mehr oder weniger Weltlichkeit auch nicht ankam, und er zwischen dem „grand jeu, plein jeu, petit jeu“ u. s. w. u. s. w. ebenso häufig wechselt,

*) Besuchte lied- oder arienmäfsige Vorträge in der Christmette.

**) 1610—1643.

***) Von François Couperin wurden 1699 gedruckt: „Pièces d'orgue consistantes en deux messes etc.

†) 2 Bände Couperinscher Klavier-Kompositionen in mustergültiger Herstellung in den von Fr. Chrysander herausgegebenen „Denkmälern“. (Bergedorf b. Hamburg.)

*) Ich wurde durch die Güte des Herrn Prof. Dr. Wagener in Marburg damit bekannt.

**) Dem mir vorl. 1. Buch fehlt das Titelblatt; das 3. ist nicht vorhanden.

wie andere. — Der Inhalt des 1. Buchs besteht

1) in 10 Offertorien in D(moll), G(moll), im 3. Ton (A), im 5. Ton (C) mit vorwiegender Neigung zur Unterdominante. Die Oberdominante ist dagegen etwas bevorzugt in einem andern Offertorium in C; in G ♮ (Gdur), b fa (Bdur), in C sol ut b,*) in F ut fa („sur le Stabat mater"), Off. sur le chant „o filii o filiae" — in

2) 4 Sinfonien (B-, G-, C-, Ddur), 2teil. Sätze, der 1. Teil in der Dominante schliefsend; der Stil in Art der Ouverturen Händels, besonders bei der letzten Sinfonie.

3) in 10 Noëls (liedmäfsige, rhythmisch und melodisch interessante Gesänge, die vorzugsweise in den Frühmetten gespielt und von dem zahlreich versammelten eleganten Publikum gern gehört wurden): „A la venue de Noël" — „Une vierge pucelle" — „Noël pour l'amour de Marie" — „Noël cette Journée" — „Or nous ditte Marie"**) — „Puer nobis nascitur" — „Les Bourgeoises de Chatre" — „Ou s'en ces gays bergers" — „Laiscez paistre vos bestes" — „Les Cloches".

4) Acht Elevationen in verschiedenen Tönen und Satzformen.

Das 2. Buch enthält verschiedene Sätze für die Haupt- und Nebenteile der Messe und aufserdem das Magnificat in den 8 Tönen (je 1 Prälud., 5 Verse und den Schlufsvers mit der Doxologie). Eine gute Anzahl dieser kurzen Sätze wird selbst der protestantische Norddeutsche kirchlich würdig nennen, eine weitere Anzahl der süddeutsche Katholik mit Andacht hören, und auch der Rest wird denen gefallen, für welche er geschrieben ist. Die angewandten Formen und Arten sind mannigfaltig: gebundenes Präludium, Duo, Solo für Cromorne, Basse de Trompette, Trio, Dialogue (2 abwechselnde Manuale), Plein jeu — u. s. w. Der 1. Ton stellt sich dar gleich Dmoll, der 2. gleich Gmoll, der 3. Amoll; der 4. — ursprünglich phrygische — Ton (E), von der Modernisierung aus guten Ursachen am meisten verschont, benutzt die kleine Terz (g) mit Absicht, führt die grofse nur im chromatischen Aufsteigen und in den beiden Schlufstakten ein, wo alle übrigen Sätze in Moll die grofse Terz aufweisen. Die folgenden 6 Abschnitte stehen unter dem direkten Einflufs von Amoll, nur der 4. zeigt einen aus dem Phrygischen entsprungenen Schlufs: a $\frac{6}{d}$ | $\frac{6}{e}$ $\frac{6}{f}$ | $\frac{\sharp}{c}$ ‖. — Der 5., 6., 7. und 8. Ton zeigen das moderne C-, G-, D- und abermals Gdur fast mit allen Konsequenzen. —

Von den übrigen zahlreichen berühmten Orgelspielern — meist zu Paris geboren, und hier und in Versailles an der königlichen Kapelle angestellt — mögen nur L. Marchand und J. Baptiste Rameau erwähnt werden, wiewohl ich von ihnen ebensowenig eine Komposition mitteilen kann, wie von den anderen ungenannt gelassenen. Marchand war ein guter Kopf, ein guter Klavierspieler, und demzufolge ein guter französischer Organist, im übrigen ein „kurioser" Mensch, und ein wechselfähiger Ehemann. Eine dieser Eigenschaften, gleichviel welche, zog ihm eine zeitweilige Verbannung aus Frankreich zu; während der Dauer derselben kam er nach Dresden (1717), spielte mit Beifall bei Hofe, und entwich, als ihn der kampflustige J. S. Bach zum Wettkampf auf dem Flügel aufforderte — eine Geschichte, welche in jeder Lebensbeschreibung S. Bachs ausführlich erzählt wird. Marchand, zu Lyon 1669 geboren, starb 1737 zu Paris in dürftigen Umständen. Weit wichtiger als Marchand ist J. Bapt. Rameau sen., geb. am 25. Sept. 1683 zu Dijon, Organist an der Kathedrale zu Clermont, später als beliebter Opern-Komponist in Paris lebend, ist auch in Deutschland als gelehrter Theoretiker durch folgende Schriften von umgestaltendem Einflufs bekannt geworden:

„Traité de l'harmonie, 4 liv., Paris 1722;

„Nouveau systeme de musique theorique, ou l'on decouvre le principe de toutes les regles necessaires à la pratique; pour servir d'introduction un traité de l'harmonie. Paris 1726.

„Traité de musique sous le titre de generation harmonique. Paris 1737.

„Dissertation sur les differentes methodes

*) Beisp.-Samml. Nr. 45.

**) Beisp.-Samml. Nr. 46.

d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue. Paris 1742."

Rameau starb am 22. Sept. 1764.

Von den beiden Corette genannten Organisten war der ältere seit 1738 Organist in dem grofsen Jesuiter-Kollegio zu Paris. Er nannte sich auf seinen gedruckten Werken — um Käufer anzulocken — Zipoli.*) Der jüngere Corette, 1780, Organist des Herzogs von Angouléme, verdient unsere Aufmerksamkeit, indem er durch folgenden Büchertitel den Lauf des französischen Orgelspiels in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich genug bezeichnet:

„Pieces pour l'orgue dans un genre nouveau à l'usage des Dames Religieuses, et de ceux, qui touchent l'orgue avec le mélange deux jeux et la manière d'imiter le tonnere. Paris 1786." —

Gemäfs der Wichtigkeit, welche sie auf die Verwendung der verschiedenen Register legten, versäumen es die französischen Orgelspieler fast nie, ihren gedruckten Werken die desfallsigen Anweisungen im einzelnen, wie in übersichtlicher Zusammenstellung beizufügen. Dies thaten unter anderen Raison und le Begue. Aber auch der Benediktinermönch Don Bedos widmet in seinem prächtig ausgestatteten Werke „Von der Kunst, Orgeln zu bauen" (Paris 1770) dem Gegenstand ein ziemlich ausführliches Kapitel; — ich werde einiges daraus mitteilen, wenn zuvor über den Orgelbau in Frankreich das Wichtigste gesagt worden.

Die erste in Frankreich aufgestellte Orgel war nach einer verbürgten Nachricht**) die im 12. Jahrhundert in der Abtei Fécamp***) erbaute. Die Einführung der Orgel in die Kirche fand hier, wie anderwärts, Widerspruch, und Baudry, Erzbischof von Dole, fand sich veranlafst, in einem an die Mönche der Abtei gerichteten Schreiben mit seiner Befriedigung über die Wirkung des Instruments zugleich die Verteidigung von dessen Gebrauch beim Gottesdienste auszusprechen. Die Beschreibung, welche der Erzbischof bei dieser Gelegenheit von dem Instrumente giebt, zeigt klar, dafs es sich hier um unsere noch jetzt gebräuchliche Kirchenorgel handelt.

Leider ist dies die einzige über den älteren Orgelbau in Frankreich vorhandene Notiz. Den vorgerückten Standpunkt zu bezeichnen, welchen der französische Orgelbau in der 2. Hälfte des vorigen Jahrh. erreicht hatte, setze ich eine von Don Bedos*) entworfene Disposition auszüglich hierher, die er, der Ausführbarkeit nach, für die gröfstmögliche hält. Der Leser wird aufser der Unternehmungslust der französischen Orgelmacher zugleich den allgemeinen Charakter ihrer Werke, die Vorliebe für gewisse Stimmen, die Vernachlässigung anderer, die uns unentbehrlich sind, und endlich die Richtung auf das Solo-, und (was dasselbe ist:) auf das Echo-Spiel erkennen.

Das von Don Bedos projektierte Orgelwerk

---

*) M. s. Gerbers A. u. n. Lexikon; Marpurg, „Histor. krit. Beiträge etc.", 1754, S. 460.

**) Don Bedos „l'Art. du Facteur d'Orgues", 4 Tle., 1769—1770, — IV. S. XI.

***) Fécamp, mit einer schönen altertümlichen Kirche, liegt an der Mündung eines Armes der Seine in den Kanal.

*) Jean François Bedos de Celles ist zu Chaux um d. J. 1714 geboren; 1726 trat er in den Orden der Benediktiner: am 29. April 1797 starb er. Aufser dem oben schon genannten grofsen, mit vortrefflichen Kupferstichen gezierten Werke über die Orgelbaukunst — das übrigens nach Gerber (N. Lex.) nicht von Don Bedos, sondern von Moriot verfafst sein soll, der merkwürdigerweise mit ihm die gleichen Vornamen trug und an dem gleichen Tage starb! — hat Don Bedos noch veröffentlicht: 1. Zeugnis über die Untersuchung der neuen Orgel in der St. Martins-Kirche zu Tours" (Mercure de France, 1762, Januar, S. 133). Eine Übersetzung durch J. Fr. Agricola hat Adlung in seine „Musica mechanica organoedi, S. 287, aufgenommen. — 2. „La Gnomonique pratique, ou l'art de tracer les Cadrans solaires avec la plus grande précision", Paris 1760. Don Bedos teilte also mit dem dritten der Gebrüder Cima (s. o.) die Neigung, Sonnen-Uhren anzufertigen. — Eine neue, bis zum Jahr 1849 fortgesetzte, vortrefflich redigierte Ausgabe des Don Bedosschen Werks erschien in 3 Bänden (kl. Oktav) mit einer Sammlung lithographierter Zeichnungen zu Paris 1849 in der „Encyclopédie-Roret". Der Bearbeiter Hamel, Richter am Zivil-Tribunal zu Beauvais, war Mitglied der Kommission, welche über die von Cavaillé-Coll in der St. Madeleine zu Paris i. J. 1846 erbaute neue Orgel zu berichten hatte. Er unterzeichnet „Amateur de facture d'Orgue". — Des Don Bedos „l'art du facteur d'orgue" ist von einem „Du Hamel" verlegt.

zählt 5 Manuale mit 51 Tasten in der Ausdehnung von C bis d̄; doch sollen bei dem 4. Manuale nur 34, bei dem 5. nur 39 Tasten, und zwar die nach oben gelegenen, wirklich klangbar, die unteren dagegen blind sein. Demnach beginnt das 4. Klavier („Clavier du Recit“) in Wirklichkeit mit dem kleinen f, das 5. („Clavier de l'Echo“) mit dem kleinen c.*) — Das Pedal, von dem Umfange Contra-F bis eingestrichen e, zählt 36 Tasten. Die Gesamtzahl der Stimmen beträgt 86; davon 65 (worunter 13 offene und gedeckte 8' Flöten- und 16 Rohr-Stimmen) für die Manuale, und 21 Bässe, wovon jedoch nur die 6 Rohrwerke mit dem Contra-F, die Flöten-, Füll- und gemischten Stimmen dagegen erst mit dem grofsen C (wie die deutschen Orgeln) beginnen. Ein jedes Klavier hat sein Kornett. — Das Haupt-Manual („Grand Orgue“) enthält unter seinen 24 Stimmen ein Prinzipal 32 Fufs, das 3. Manual („Clavier de Bombards“) einen Bordun von derselben Tongröfse; beide aber sollen erst auf dem grofsen F mit Pfeifen von der natürlichen Länge beginnen; die 5 tiefsten Töne sollen bei dem Prinzipal 32' durch Offen- bei dem Bordun 32' durch Gedackt-Quinte $10^2/_3$' hergestellt werden. Die sogenannte „akustische Erzeugung des 32-Fufs-Tones war also Don Bedos bekannt, und, wie es scheint, nicht ungeläufig.

Dieselben Grundsätze, welche hier als Hauptzüge der Disposition vorgestellt wurden, erweisen sich als die mafsgebenden für alle die in Frankreich erbauten grofsen und kleinen Orgeln. Überall begegnen wir einer auffallenden Bevorzugung des sinnlichen Klanges der Kornett- und Rohrstimmen, der Beschränkung der anmutigen, an Verschiedenheit der Tonfarben so reichen Flötenregister. Die weiche Klangfülle fehlt den französischen Orgeln im vollen Werke, wie bei den einzelnen Registern. Schärfe, Breite, Stärke und Glanz des Tons sind vorzugsweise ihre Eigenschaften, dabei — was zum Teil ein Ergebnis derselben ist: Beweglichkeit und Leichtigkeit in der Ansprache und mechanischen Behandlung. Französelnde deutsche Orgelmacher, welche sich nicht erinnern wollen, dafs ein deutscher Organist zu deutschen Liedern spielt, haben daher recht — obschon unrecht — wenn statt des guten herkömmlichen „Posaune“ oder „Bordun“: „Bombarde“ und „Bourdon“ auf ihren Registerknöpfen prangt; denn in Wirklichkeit haben sie weder „Posaune“ noch „Bordun“, nur „Bombard“ und „Bourdon“ geliefert. Die Stimmen klingen nicht besser, auch die Namen nicht ästhetischer; aber das fremdländische Wort thut seine Wirkung, wenn schon der matte Flötenton der obern Oktave kein Rohrwerk verrät.

Die ältere französische Orgelbaukunst hat sich Deutschland gegenüber in den landesüblichen Grenzen gehalten; ebenso die deutsche Frankreich gegenüber. Von der Stimmen-Mannigfaltigkeit der deutschen Orgeln zu Anfang des 17. Jahrh. war noch zu Ende des 18. bei den französischen keine Rede. Jetzt, bei den ungeheuren Fortschritten, welche die neuere französische Orgelbaukunst gemacht, verbreiten diese sich mit Recht und ziemlich schnell auch in Deutschland; — wir haben für unsern Teil zu sorgen, dafs die geschmacks-üblichen Grenzen innegehalten werden! — Hier will ich nur erinnern: Frescobaldi schuf seine genialen Werke bei einer Orgel von 14 Stimmen, 1 Manuale und — $1/_2$ Pedale; ob mit der wachsenden Gröfse der Orgelwerke und der zunehmenden Anzahl der „Kombinationszüge“ auch mehr Meisterwerke für die Orgel entstehen werden — sei es in England, Frankreich oder Deutschland —, bezweifle ich so lange, als die Neigung des Publikums ausdauert, sich stundenlang, statt mit Gedanken, mit Register-Kombinationen unterhalten zu lassen.

Ich teile hier die Disposition eines „gewöhnlichen“ 8 füfs. Orgelwerkes nach Don Bedos (S. 493) mit. Dieselbe reicht vollkommen aus, den gebräuchlichen Stimmenverband bei diesen Instrumenten im 18., und wie sich aus einer Vergleichung mit dem, was Raison 100 Jahre früher sagt, auch im 17. Jahrhundert kennen zu lernen.

Die Orgel enthält 4 Klaviere, davon 2 mit 51, das dritte mit 34, und das vierte mit 39 Tasten.

---

*) Das „Clavier du Recit“ diente zu ein-, das „Clavier de l'Echo“ zu mehrstimm. Solovorträgen.

Grand Orgue.

1. Grand Cornet — 2. Montre (Prinzipal im Prospekt) 8′ — 3. Bourdon 16′ — 4. Bourdon 8′ — 5. Prestant (Prinz. 4′) — 6. Grofse Tierce — 7. Nasard — 8. Doublette (Okt. 2′) — 9. Tierce — 10. Quarte (von der Quinte, also eine Oktave) — 11. Fourniture*) (Mixtur) de 4 tuyaux — 12. Cymbale de 3 t. — 13. Trompette — 14. Clairon — 15. Voix humaine.

Das 24stimmige Manual in der oben erwähnten, von Don Bedos als der erreichbar gröfsten projektierten Disposition enthält an hier nicht genannten Stimmen nur 2: Flûte 8 und 4′; Musette steht als Voix humaine. Im übrigen wird die Vermehrung durch Wiederholung von vorhandenen herbeigeführt, sei es in derselben Tongröfse (seconde Trompette, second Clairon), oder in einer andern (Grofs Nasard, Grosse Fourniture, Grosse Cymbale, Montre 32′, Montre 16′).

Recit.

1. Cornett, 34 Tasten — 2. Trompette, 34 Tasten.

Echo.

Cornett, 39 Tasten.

(Rück-)Positiv.

1. Diskant, 3 Okt. v. 8′, die tiefste Okt. von 4′ — 2. Prestant — 3. Bourdon 8″ — 4. Flûte 4′ — 5. Nasard — 6. Doublette (Okt. 2′.) — 7. Tierce — 8. Quarte (Okt.) — 9. Larigot (kleinste Quinte) — 10. Fourniture (Mixtur 3fach) — 11. Cymbale 2fach — 12. Trompette — 13. Cromorne.

Die gewöhnlichen 2 Tremulanten.

Pedal, 36 Tasten.

1. Flûte 8′, 29 Pfeifen. — 2. Flûte 4′ — 3. Trompette, 36 Pf. — 4. Clairon, 36 Pf.

Die vorstehende Disposition bezeichnet so ziemlich den beschränkten Stimmenkreis, in welchem sich die französischen Orgelbaumeister hielten — etwa bis zum Jahr 1840, wo Cavaillé, einer Orgelbauer-Familie angehörig, die bis zum Jahr 1740 hinaufreicht, aus dem deutschen Stimmenvorrat Einzelnes hinübernahm (z. B. Viola, Viola di Gamba, Salicional etc.), oder Neues erfand.

Von den Rohrwerken abgesehen, — die im 16. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland ebenso gewifs im Gebrauch standen, als ihr Vorhandensein in Italien zweifelhaft ist — basieren die französischen Orgel-Dispositionen genau auf dieselben Stimmen, welche die italienischen Dispositionen aufweisen, auf die metallenen sogenannten Flötenstimmen nämlich. Die gröfsere Zahl und Verschiedenheit innerhalb der ersteren wurde erreicht, so weit es Stimmen von gleicher Tongröfse betrifft, durch die Anwendung weiterer oder engerer Mensuren. Das Geheimnis, diesen Mensuren durch die Intonation charakteristische Tonfarben abzugewinnen, besafsen die Deutschen, wenn ich Schlick recht verstehe, schon zu Anfang, jedenfalls aber in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Zurückkehrend zu den vorhandenen, allerdings einer spätern Zeit entstammten Anweisungen für die französischen Organisten zur Mischung der Register, gebe ich zunächst diejenige Raisons, als die resp. älteste der mir bekannten (1688), auszüglich.

Das volle Werk (le plein jeu) eines 4füfs. Orgelwerks ist zusammengesetzt aus Montre (Prinz. 4′), Doublette (Okt. 2′), Cymbel und Fourniture (Mixtur). Hat das Hauptwerk einen 8 und 16 Fufs, so fügt man beide hinzu. — Bei einem Duo spielt die rechte Hand auf dem Positiv mit Bourdon, Montre, Tierce, Nazard; — die linke auf dem Hauptmanual mit Bourdon 8 und 16′, Flûte, Tierce, Nazard und Grofs-Nazard mit der Doppelterz, wenn eine solche vorhanden ist. — Das Trio wird durch die rechte Hand mit Cromorne (ohne Unterlage), durch die linke Hand mit Bourdon, mit 4′, Flöte, Nazard, Tierce und sanftem Tremulanten gespielt. — Ein Dialog kann auf allen Klavieren gespielt werden; auf dem grofsen Manual mit Bourdon, mit 4′, Tierce, Nazard, Kornett, Trompette, Clairon und sanftem Tremulanten; — auf dem Positiv mit Bourdon, Montre, Nasard, Tierce und Cromorne. — Das grofse volle Werk mufs

*) Wörtlich: Zuthat, Zusatz. Man erinnere sich an „locatio“ (Satz) bei Schlick, an Nachsatz, Untersatz u. s. w.

sehr langsam und gebunden gespielt, und die Schlufsnoten müssen lang ausgehalten werden. — Das kleine volle Werk wird leicht und geläufig gespielt. — Das Duo wird schnell, frei und nett, das Recit de Cromorne ou de Tierce sehr zart, wohl gehalten und in den Final-Noten verlängert gespielt. — Das Kornett verlangt eine rasche, animierte und rollende Spielart, bei den Kadenzen etwas zurückgehalten. — Der Bafs von Trompette, Cromorne und Tierce mufs bestimmt und klar angegeben werden. Die Mitte des Cromorne bedingt eine sehr zarte, die der Terz eine rollende Spielart. — Voix humaine wird zart und gut gebunden behandelt.

Wie weit mit diesen Vorschriften Raisons diejenigen von seinem Zeitgenossen Le Begue übereinstimmen und wegen der, diesem eigenen, vielleicht abweichenden Behandlung der Orgel übereinstimmen können, weifs ich nicht.*) Don Bedos verwirft sie als veraltet und setzt andere an deren Stelle, welche von den zeitgenössischen Organisten Calviere, Fouquet und Couperin geprüft und gut geheifsen wurden:

1. *Volles Werk.* — Hierzu nimmt man alle Prinzipale, die offenen 8-Füfse, Bordune, 4- und 2füfsige Oktaven, die Mixturen, Cymbeln, die Manualkoppeln; im Pedal Trompete und Clairon, womit man aber die Flötenbässe niemals verbindet. Allein kann man diese letzteren beim vollen Werk gebrauchen, zumal wenn 16 Fufs vorhanden ist. — Die Behandlung des v. W. mufs ernst und majestätisch sein; grofsartige Harmonien mit Vorhalten, Dissonanzen, überraschende Harmonien, die eine regelrechte Modulation nicht vermissen lassen, thun die beste Wirkung. Das volle Neben-Manual behandelt man leichter, verwendet brillante Passagen u. s. w.

2. *Das volle „grofse" Werk* vereinigt Kornett, Prinz. 4, Trompeten und Clairons des gekopp. Haupt- und Neben-Manuals; auch kann Cromorne dazu kommen. Das Pedal wie bei 1. — Nur Organisten ohne Geschmack und Bildung gebrauchen hier den starken Tremulanten.

3. *Duo:* Alle Grundstimmen, selbst 32 Fufs, beide Nasard, beide Terzen und Quarte ohne Oktave. Im Nebenmanual: alle offenen und gedeckten 8′, Prinz. 4′, Nasard, Quarte, Terz, oder für die Quarte: Okt. 2′. Die Oberstimme wird auf dem Positiv, die 2. auf dem Hauptmanual (ohne schnelle Figuren) gespielt. — — —

(Aufser dieser giebt Don Bedos noch 7 Arten an, auf welche ein „Duo" gespielt werden kann.)

4. *Die langsame Fuge* wird mit Prinz. 4, Tromp., und Clairon des Haupt-, und mit Tromp., Clairon und Cromorn des angekoppelten Neben-Manuals gespielt. Pedal wie beim vollen Werke. Das grofse Kornett ist wegzulassen, da es die glänzende Wirkung der Rohrwerke hier beeinträchtigt.

5. Die bewegte Fuge wird auf dem Hauptmanual, voll, mit den Terzenstimmen, aber ohne Clairon und Cromorne, gespielt.

6. „La tierce en *taille*" (in der Tenorlage). Zum Accompagn.: die Achtfüfse des Haupt- und Neben-Manuals, Prinz. 4′, besser Flöte 4′, Nasard, Quarte oder Dublette, Terz, Quinte; im Pedal die Grundstimmen mit 16 Fufs, wenn ein solcher vorhanden. Die Begleitung mufs man von dem „Recit" entfernt (am besten in der 4. Oktave) halten.

7. Tenor-Solo des Cromorn. Hauptmanual und Pedal wie Nr. 6; im Positiv Cromorne und Prinzipal 4′.

8. Tenor-Solo der Trompette (in der 2. und 3. Oktave). Hauptm. und Pedal wie Nr. 6; im Positiv Trompete allein oder mit Prinzipal 4′.

9. Trio mit 2 Manualen und Pedal. A. 1. Solostimme auf dem Solo-Kornett, 2. mit Positiv-Cromorne und Prinzipal 4′; im Pedal die Grundstimmen oder besser: jeude tierce, wenn es vorhanden. Bafs und Oberstimme dürfen nicht über eine Oktave auseinander liegen. — B. 1. Oberstimme auf dem Positiv: jeu de tierce ohne Quinte, 2. mit Solo-Trompete, oder mit Tromp. und Prinz. 4′ des Hauptwerks; Pedal wie bei A. — C. 1. Oberstimme mit Solo-Kornett, 2. Jeu de tierce im Positiv; Bafs wie vorher. — — — —

10. Quatuor für 3 Manuale und Pedal. — A. 1. Oberstimme: Solo-Trompete, 2. Oberstimme: „le petit jeu de tierce" im

*) Das mir vorliegende Exemplar seiner Orgelstücke ist leider nicht ganz vollständig.

Hauptw.; 3. Stimme: Cromorn und Okt. 4′ im Positiv; — Ped.: Flöte, oder jeu de tierce. B. 1.: Solo-Cornet, 2.: Tromp. mit Okt. 4′ im Hauptw., 3.: jeu de tierce im Positiv, Ped.: Flöte.

Diese Ausführung eines Quatuors auf 4 Klavieren ist schwierig; man kann die beiden Oberstimmen nicht gut binden, weil man sie mit der rechten Hand allein auf 2 Manualen spielen mufs, oder es tritt derselbe Fall bei der linken Hand mit den Mittelstimmen ein. Bedeutend leichter ist die Ausführung eines Quatuors auf 3 Klavieren, wie folgt:

11. 1. u. 2. Oberstimme: Solo-Kornett; 3. Stimme: Cromorn und Okt. 4′; Pedal: Flöte od. jeu de tierce; — oder: 1. Stimme: Solo-Kornett, die beiden Mittelstimmen: Tenor des Cromorne; Bafs: Flöte. — Die 2. Art, als die glänzendere, ist vorzuziehen.

12. Zu einer vollen und kräftigen Registrierung nimmt man alle Pinzipale, Bordune, offene Achtfüfse, Flöten und Prinzipal 4′; im Pedal alle Grundstimmen. Die Anwendung des sanften Tremulanten hierbei ist geschmacklos.

13. Bafs der Trompete als Solo: A. Hauptwerk; Okt. 4′, die Trompeten und Clairons; Positiv: die beiden Achtfufs, Okt. 2′ und Larigot. Will man einen Dialog zwischen Diskant und Bafs spielen, so bedient man sich für den ersteren des Cornet de Récit. Unerfahrene Organisten nehmen hier stets den starken Tremulanten hinzu, erfahrene und Kenner der Harmonie unterlassen es, weil dadurch die Schönheit der Zungenstimmen leidet, deren Ton entstellt wird. — B. Hauptw. wie bei A; im Positiv die beiden Achtfufs, Oktave 4′ und Cromorn, vorausgesetzt, dafs der letztere nicht durch die beiden ersteren leidet.

Man spielt einen Dialog in der Manier eines Duo, den Fagott nachahmend mit der Tenorpartie des Cromorn, und das Cor de chasse und einen Gesang oder Fanfare der Trompete nachahmend auf der Trompete. — —

14. Cromorn-Bafs. Man spielt Cromorn, den Fagott oder den Violonbafs nachahmend, und akkompagniert auf dem Hauptw. mit allen Achtfüfsen und dem Positiv mit Okt. 4′ und Cromorn. — —

15. Einfache Diskant-Solos. Alle solche Solos werden mit den beiden 8-Füfsen akkompagniert. Zum Cromorn-Diskant-Solo zieht man noch Okt. 4′; den Bafs macht man mit den beiden Achtfüfsen des Hauptwerks, oder mit dreien, wenn sie vorhanden sind. Ebenso begleitet man die (allein gezogene) Trompete de Recit, den Cornet de Recit oder grand Cornet. Beim Diskant des Jeu de tierce im Positiv: dieselbe Begleitung. Gebraucht man 2 Trompeten oder Tromp. u. Crom. im Positiv zusammen, um das Récit eclatant heraustreten zu lassen, so zieht man Oktave 4′ hinzu, unter dem nämlichen Akkompagnement.

Jedes dieser „Recit“ mufs mit dem Geschmack behandelt werden, der ihm angemessen ist; das eine mit Rapidität, wie die Terzen im Positiv, das Kornett etc.; das andere in gemäfsigter Bewegung, wie die mit den Trompeten nachgeahmten Fanfaren u. s. w.

16. Die Vorträge mit der Voix humaine: Im Hauptwerk, wo man diese Stimme als vorhanden voraussetzt, zieht man Bourdon und Flûte 4′ zur Voix humaine; ist die kleine Flöte nicht vorhanden, so nimmt man Prestant (Okt. 4′) an deren Stelle. Im Positiv zieht man zum Akkompagnement zwei 8-Füfse; auch kann man den sanften Tremulanten beifügen. Es ist dies der einzige Fall, wo Organisten von Geschmack in der Harmonie sich des sanften Tremulanten bedienen, jedoch auch nur, was selten zutrifft, wenn derselbe gut ist. Denn der Tremulant beunruhigt notwendigerweise die Luftströmung und stört die Reinheit der Stimmung. Nur wenn er ist, wie er sein soll, bedient man sich des Tremulanten, den Ton der Voix humaine zu modifizieren, die ohne dies nie eine wahrhafte Nachahmung der menschlichen Stimme wird.*)

Die beste Manier, Voix humaine zu gebrauchen, ist der einfache Dialog zwischen einer höheren und einer tieferen Stimme, die sich, stets unter Nachahmung eines natür-

*) Don Bedos bemerkt hierbei, dafs er nur 2 dieser Register von solcher Qualität kenne. Die vollkommene Wirkung dieser Stimmen schreibt er vorzugsweise der Güte des „Tremblant doux“ zu.

lichen und einfachen Gesangs und unter Einhalten der Grenzen der menschlichen Stimme,*) in der Folge vereinigen.

In Ermangelung eines guten sanften Tremulanten, spielen manche Organisten die Vox humana mit dem starken, und fügen Nasard, Bourdon und Oktave 4′ hinzu. Allein diese Nachahmung der menschlichen Stimme läfst zu wünschen übrig: man singt nicht so rauh!

17. Bei einem Duo zwischen Kornett, Cromorn und Echo nimmt man Kornett de Récit (oder grand Cornet), im Positiv Cromorn mit Prestant (4′) und im Echo: Kornett; zum Akkompagnement dienen die beiden 8-Füfse des Hauptwerks, und zwar auch in dem Falle, dafs man sich, wegen mangelnden Cornet de Récit, des Grand Cornet im Hauptwerk bedienen mufs; denn da dieses nur durch die $2^1/_2$ oberen Oktaven geht, so bleiben $1^1/_2$ tiefe Oktaven zum Akkompagnement frei.

18. Der Plein-chant (die rituellen Gesänge) wird auf dem Pedal mit Trompete und Clairon, das Akkompagnement mit gekoppelten vollen Manualen gespielt. — Will man ihn mit der Hand spielen, so nimmt man dazu die Trompete, die Clairons und den Prestanten des Hauptwerks und begleitet mit dem vollen Positiv.

19. Die Nachahmung der deutschen Flöte geschieht mit den 8-Füfsen des gekoppelten Hauptwerks und Positivs, ohne alle 4- und 16-Füfse, oder mit Boudon 8′ im Positiv allein, unter Benutzung nur der beiden höheren Oktaven.

20. Die kleinen Flöten und Flûtes à bec nachzuahmen, dienen die 4-Füfse der gekoppelten Manuale.

21. Eine Musette zu spielen, nimmt man zum „Jeu de Musette“ noch Bourdon 8′, und akkompagniert mit 2 Achtfüfsen. Gewöhnlich legt man im Basse ein Stück Blei auf den Grundton und die Quinte. Im Pedal wird der Grundton ausgehalten.

22. Das „Fifre“ (Querpfeife) nachzuahmen, wählt man den kleinen Bourdon im Hauptwerk mit der Quarte des Nasard (d. i. Spitzflöte 2′) und die Doublette (Okt. 2′); im Positiv werden die beiden 8-Füfse, ferner der Prestant nnd das Larigot (Okt. 4′ und Quinte $2^2/_3$′) angezogen. „On battra sur le Clavier du Positiv“, die Trommel nachzuahmen.*)

23. Flageolet zu imitieren, dienen die Quarte und Doublette des Hauptwerks und zum Akkompagn. die beiden 8-Füfse des Positivs.

24. Das Zwitschern der kleinen Vögel ahmt man nach mit dem kleinen Nasard des Hauptwerks oder des Positivs oder beider zusammen. Man spielt eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer, überhaupt aber nur in den höchsten Tönen, und zwar Roulements, Batterien, Triller u. s. w., im Bafs ebenso.

25. Die Singstimmen zu begleiten, mufs man sich nach deren Stärke und Klang richten. Ein gut besetzter Chor, eine vielzählige Gemeinde wird mit dem vollen Werke, den Trompeten und Clairons im Pedal begleitet; im übrigen mit verhältnismäfsigen Grundstimmen, 3 oder 4 Achtfüfsen, oder mit einem. Das Akkompagnement darf nur schmücken und unterstützen.

26. Vom Gebrauch der Bombarden. Bombarde wird nie allein gebraucht. Im Pedal fügt man stets die Trompeten und Clairons hinzu und bedient sich seiner gewöhnlich zum Plein-chant. Auch gebraucht man ihn, da er präzis anspricht, unter guter Wirkung beim vollen Werk. Doch mufs die Wahl des Vorzutragenden mit Geschmack geschehen. — Eine Manual-Bombarde gehört gewöhnlich dem 3. Klavier an, das dann mit dem 1. und 2. gekoppelt wird. — Man bedient sich ihrer zu ernsten Präludien und Fugen mit starker Orgel; für gewisse grofsartige, stark zn betonende Akkorde, Orgelpunkte und Schlüsse, ferner zum Vortrag des Plein-chant in Verbindung mit Trompet und Clairon.

Bei diesen Vorschriften ist die gleiche Güte aller Register einer Orgel vorausgesetzt. Hier noch einige Bemerkungen, die man bei Gelegenheit benutzen möge!

---

*) F bis 2gestr. g.

*) Wird in der neuen Ausgabe v. J. 1849 wörtlich reproduziert. II, 366.

1. Ist der Ton der Rohrwerke infolge zu kurzer Körper mager, rauh und schreiend, so stumpft man ihn ab durch Hinzuziehen eines kleinen Bourdon, eines offenen 8-Fufses, des kleinen Nasard, soweit jedoch nur, dafs die Ansprache nicht zögernd wird. Sind die Körper zu lang und der Ton an und für sich schwach, so spielt man die Rohrwerke ohne Grundstimmen und unter Hinzuziehen des Prestant. — 2. Haben die Rohrwerke schlechten Klang und Stimmung, so kann man dies durch den Gebrauch des starken Tremulanten verdecken. — 3. Wenn die beiden 8-Füfse beim Akkompagnement matt klingen, so fügt man Flöte oder Oktave 4′ hinzu, nie einen 16-Fufs. — 4. Man bringt nie eine Terz, Nasard, Quarte in die Mischung des vollen Spiels; man stumpft dadurch seine Frische, seine Feinheit, seinen Glanz ab; es sind unverträgliche Stimmen. — 5. Auch setzt man nie eine Terz, Quarte, Nasard zum grofsen Spiel, aufser in dem Fall oben Nr. 2; denn die Rohrwerke, die ganze Schönheit des grofsen Spiels; verlieren sonst ihren Vorzug und was sie Graziöses haben, sie werden stumpf und träg in der Ansprache. Im übrigen machen jene keinen guten Effekt bei Akkorden, wie man sie beim starken Spiel zuweilen anwendet. — 6. Aus dem Gesagten hat man schon wahrnehmen können, dafs so viel als möglich bei dem Akkompagnement eines Récit, liege dieses in der Ober- oder in der Mittelstimme, die 8-Füfse ohne den Prestant gebraucht werden müssen: er hat eine Schärfe, die nicht angenehm ist. Nur in dem Fall oben Nr. 3 bedient man sich seiner, zieht aber im übrigen Flöte 4′ vor, wenn sie vorhanden. — 7. Wenn das Pedal 16-, 8- und 4füfsige Flötenstimmen enthält, so kann man sich deren aller — auch des 32′ — in den Fällen bedienen, wo man nach dem obigen Flötenbässe gebrauchen soll. — 8. Hat das Pedal ein „Jeu de tierce“, d. h. Nasards-, Quartes und Tierces mit den Grundstimmen, so gebraucht man dasselbe beim Quatuor, beim Trio und bei allen Gelegenheiten, wo man sich davon gute Wirkung verspricht.

Don Bedos beschliefst seine Anweisung zum Gebrauche der Register mit folgenden allgemeinen Bemerkungen:

Ein Organist mufs sich bemühen, das Orgelwerk, welches er zu spielen hat, genau kennen zu lernen, um den gröfstmöglichen Vorteil daraus zu ziehen. Man hat oft schon ein Orgelwerk von zwei gleich guten Spielern behandeln sehen, das unter den Händen des einen besser klang, als unter denen des andern. Das macht, der eine besafs mehr Geschmack in dem Mischen der Register, als der andere, und war besser zu Hause im augenblicklichen Zustand des Werkes. Jede Register-Mischung hat ihren besondern Charakter: manche sind brillanter in dieser, andere in jener Partie der Klaviatur; zum Beispiel: die sämtlichen 8-Füfse zusammen imitieren die eigentliche Flöte in der Höhe des Klaviers besser, als weiter unten; die Kornetts haben in der Höhe einen angenehmeren Ton, als in der Tiefe; bei den Zungenstimmen ist das Gegenteil der Fall: die letzten Pfeifen klingen stets matt, u. s. w., u. s. w. „Je mehr ein Organist es versteht, seine Orgel zu produzieren, dafs sie gefällt, desto mehr wird er selbst gefallen.“

---

5. Spanien und Portugal.

(2. Hälfte des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts.)

Don Michel Hilarion Eslava, Kapellmeister der Königin Esabella II. von Spanien, gab i. J. 1854 zu Madrid ein ziemlich umfangreiches theoretisch-praktisches Werk für die Orgel heraus. In diesem „Museo organico español“, wie er es nennt, wechseln didaktische Aufsätze über verschiedene das Orgelspiel betreffende Gegenstände mit zahlreichen, für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Orgelstücken ab. Die sehr fleifsig gearbeiteten Abhandlungen gehören sämtlich, die Orgelstücke zum gröfsten Teil, Eslava an. Von einigen strenger gearbeiteten Sätzen abgesehen, ist die hier gebotene Musik in Form, Haltung, Passagen u. dergl. am besten mit der guten Hummelschen Klavier-Musik, wie sich dieselbe nach Ausdruck, Melodie und Harmonie, Passagen und Akkompagnement charakterisiert, zu vergleichen; doch zeigt ein der Fuge gewidmeter Abschnitt des Buchs durch genaue

und eingehende Behandlung, dafs Eslava nicht allein selbst die Sache verstand, sondern zugleich erwartete, auch dieser ernstere Teil seiner Arbeit werde von anderen gern benutzt werden.

Neben ausführlicheren Winken, die den Vortrag betreffen, sind auch die Register (unter denen Flötenstimmen von 13 und 26 F.) mit Genauigkeit angegeben. Die Rohrstimmen erfahren dabei eine besondere Begünstigung, ähnlich, wie in Frankreich.*) Die Anwendung des Pedals (die Töne, welche dasselbe übernehmen soll, sind durch untergesetzte kleine Noten, mit dem Beisatz „Kontras", angedeutet) ist ungefähr so, wie vor nicht gar langer Zeit die des Kontrabasses in den deutschen Orchestern bei schnelleren Passagen: es werden nur die Haupttöne, oft nur die Grundtöne angegeben.

Der vielseitig und auf weiteren Reisen gebildete Verfasser ist am 21. Oktober 1807 zu Benlade (bei Pampeluna) geboren. Er wurde 1816 Kapellknabe in seiner Vaterstadt, auf deren Seminar er zugleich die Humaniora absolvierte. Im Orgel- und Klavierspiel unterrichtete ihn D. Jul. Prieto. 1824 ging er als Violinist an die Kathedrale zu Pampeluna. Hier studierte er bei D. Francisco Secanilla die Komposition. 1828 erhielt er die Dom-Kapellmeister-Stelle zu Osuna, 1832 das gleiche Amt in Sevilla — zugleich mit der Priesterweihe. Durch die Revolution aus dem Amte verdrängt, beschäftigte sich der neue Priester aus Not mit der Opern-Komposition. 1844 ernannte ihn die Königin zu ihrem Hof-Kapellmeister. — Eslava, der Repräsentant des spanischen Orgelspiels im 19. Jahrhundert, wirkte für die vaterländische Kunst im besten Sinne des Worts, durch Komposition, wie durch Schrift.*) Seine für die Kirche bestimmten Werke „gründen sich auf moderne Harmonie, zeigen aber doch eine gewisse Verschmelzung älterer Formen mit denen seiner Zeit. Sie sind effektvoll instrumentiert und von Frische im Rhythmus durchhaucht.**) Wichtig ist das 7 Bände starke Sammelwerk „Lira sacro — — — hispana: gran colecion de obras de musica — religiosa, compuesto de los mas accreditados maestros españoles, tanto antiguos, como modernos — —", mit biographischen Notizen über die Komponisten. — Von einer „Gaceta musical de Madrid" erschienen, aus Mangel an Teilnahme, nur 2 Jahrgänge (1855 und 1856). — Die Reihe der didaktischen Aufsätze in seinem „Museo" eröffnet Eslava mit einer eingehenden „Breve memoria historica de los Organistas españoles" (17 Folioseiten), der ich in dem Nachstehenden im wesentlichen folge.

Keine der auswärtigen Nationen — so beginnt Don Eslava — hat im 16. Jahrhundert einen so eminenten Orgelspieler aufzuweisen, wie unsern Don Felix Antonio Cabezon,***) — das erste Glied der seitdem nicht unterbrochenen Kette unserer grofsen Orgelspieler. Er hinterliefs zwei gröfsere Werke, eine „Música para tecla",†) und eine „música teórica y práctica", welche beide nach seinem Tode durch die Söhne veröffentlicht wurden.

Felix Antonio de Cabezon wurde i. J. 1510 zu Madrid geboren; er starb am 26. März 1566 als Organist und Klavierist des Königs Philipp II. Das Grabmal, welches ihm dieser in der Kirche San Francisco del Grande zu Madrid errichten liefs, wurde mit der baufällig gewordenen Kiche zugleich weggerissen, bei dem Neubau derselben

*) Die Orgelbaumeister in Spanien sind, so viel mir bekannt, die einzigen, welche die Rohrstimmen auch für den Prospekt benutzen. Auf besonderen Windladen symmetrisch aufgestellt, wenden die aus Messing getriebenen Aufsätze die umgebogenen, posaunen-artig breit ausgeschweiften Schallbecher dem Kirchenraume zu, so dafs der Klang unmittelbar in die Kirche tritt. Die Anwendung von Messing zu den Aufsätzen der Rohrstimmen war früher auch in Deutschland nicht unbekannt, doch geschah sie, der Kostbarkeit des Materials wegen, nur bei kleineren Stimmen, z. B. beim „Messing-Regal 4 Fufs", das ebendeswegen diese Bezeichnung trug. Was ich davon gesehen, war an Gestalt unseren von Zinn gefertigten Schallröhren gleich, in der Mensur weit und kurz, und von starken Wänden.

*) Er starb i. J. 1878.

**) Fétis „Biogr. univers."

***) Don Eslava kannte i. J. 1854 unsern um 50 Jahre älteren A. Schlick so wenig, wie wir.

†) Musik für Tasten-Instrumente.

jedoch nicht wieder mit aufgestellt; „so verschwand das einzige in jenen Zeiten den Verdiensten eines spanischen Musikers in Spanien errichtete Denkmal.“ Die Wertschätzung, welche Cabezon beim Könige und beim gesamten Hofe genoſs, verdient um so mehr Beachtung, als die damalige königliche Kapelle berühmte belgische Künstler — darunter Philipp Rogier — zu ihren Mitgliedern zählte. Von ihnen mag Cabezon Geschmack an den kontrapunktischen Künsten der Niederländer gewonnen haben, wie er ihn an verschiedenen Orten darlegt.*)

Das Werk, welches von der Orgelkunst Cabezons Zeugnis giebt,**) führt den Titel:

Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezon, Musico de la camera y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando Cabezon su hijo. Ansi mesimo Musico de camera y capilla de su Magestad. Dirigidas a la S. C. M. del Rey Don Philipe nuestro Señor. — Con Privilegio. — Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Anno de MDLXXVIII. —

Der Zueignungsschrift an den König, dem königl. Privilegium (vom 21. Septbr. 1575), dem Sach-Register und einer von Hernando de Cabeçon verfaſsten Deklaration „de la cifra que en este libro se usa“ folgen auf 400 Folioseiten die Tonstücke selbst unter der besondern Aufschrift „Compendio de Musica de A. de Cabeçon“, zunächst 2- und 3stimmige (für Anfänger), dann 4-, 5- und 6stimmige. Eine besondere Rücksichtnahme auf die Harfe oder Violine habe ich nicht wahrgenommen; unter allen Umständen steht Violine für Streich-Instrumente. Der in den Sätzen herrschende flieſsende Orgelstil charakterisiert den Verfasser auf das Vorteilhafteste, und ich wüſste keinen seinesgleichen zu nennen, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelebt hätte.

*) Beisp.-Samml. Nr. 52.

**) Don Eslava, nachdem er es in Spanien vergeblich gesucht, fand es auf der königlichen Bibliothek zu Berlin. Die Liberalität der kgl. Bibliothek-Verwaltung setzte mich in den Stand, über das seltene, vielleicht nur noch in einem einzigen Exemplare vorhandene Werk berichten zu können.

Zu Anfang desselben lebte A. Schlick in Deutschland, zu Ende Cl. Merulo in Italien; zwischen ihnen stände also A. Cabeçon in Spanien als der dritte im Bunde.

Das in Cabezons Buch enthaltene umfangreiche Material besteht nach Stoff und Anordnung in folgendem:

1. u. 2. Zwei- und dreistimmige Übungssätze und mehrfache kontrapunktische Bearbeitungen des Kyrie, des Ave maris stella,*) Te lucis ante terminum und des Pange lingua, die Melodien in den verschiedenen Stimmen liegend.

3. Vier kurze Vorspiele oder „Versos“ über das „Seculorum“ nach den 8 „Tönen“.**)

4. Ebenso je 4 „favordonos“, davon der eine einfach, der zweite in der Oberstimme, der dritte im Basse, der vierte in den beiden Mittelstimmen figuriert („glosado“).

5. Bearbeitungen verschiedener Art von den Hymnen Ave maris stella (5mal), Veni creator, Christe redemptor (2mal), Ut queant laxis, Pange lingua (3mal, das 3. von Urreda, von dem es zweifelhaft bleibt, ob er Organist war; der belebte Satz, nicht übel gearbeitet, giebt darüber keine Aufklärung).

6. Nach den „Tönen“ je 6 Bearbeitungen des Magnificat.

7. Ebenso je 4 Bearbeitungen der verschiedenen Kyrie.

8. Zwölf „Tientos“ (d. h. gröſsere Vorspiele) nach den „Tönen“, darunter eines über ein „Cum sancto spiritu“ von Jusquin.***)

9. Vierstimmige kolorierte (glossierte) Motetten von Criquillon, Clemens non Papa, Mouton und Jusquin; dazwischen eine Fuga a quatro vozes, todas las voces por una.†)

10. Verschiedene 5stimmige glossierte geistl. und weltl. Gesänge von Jusquin, Verdeloth, Jaqueth, Clemens non Papa, Ricaforte.

11. Fünf 6stimmige Motetten von Jusquin und Verdeloth.

*) Eines davon von Hernando Cabezon, dem Sohn Antonios und Herausgeber der Sammlung.

**) Beisp.-Samml. Nr. 47, 48.

***) Beisp.-Samml. Nr. 49, 50.

†) Beisp.-Samml. Nr. 52.

12. „Diferencias“ (Variationen) über die Melodien der sogenannten „Vacas“*) und über einige weltliche Lieder.

Schon auf den Stoff an und für sich gesehen, steht diese Sammlung des spanischen Organisten weit über denen der deutschen Koloristen, welche dagegen, trotz ihres zum Teil gewaltigen Umfangs, einseitig und ärmlich erscheinen. Bringt man aber neben der Menge und der Behandlung der selbständigen Orgel-Kompositionen und deren steten und engen Anschlufs an den Kultus noch überdies die kunstgemäfse Glossierung, die mannigfache Gestaltung und natürliche Einordnung der Figuren u. s. w. in Anschlag, so hört darüber, wem der Vorzug gebühre, den Deutschen oder dem Spanier? jeder Zweifel auf. Die Koloratur der Deutschen ist handwerksmäfsig ärmlich, die Glosa des Spaniers künstlerisch; beide haben nur das gemeinsam, dafs sie eben kolorieren, und zwar Gesänge von denselben Meistern. Die Italiener haben sich an dieser Art von Arbeiten nicht beteiligt — sie schufen Selbständiges, woran es übrigens bei den Spaniern auch nicht gebricht. — Im übrigen vereinigen die Sätze Cabezons natürliche Harmonie mit konsequenter Durcharbeitung schlichter, aber bezeichnender Motive.

In der von Cabeçons Sohn benutzten Ton-Zifferschrift bezeichnet $\underline{1}$: F,**) 1: f, 1^1: $\bar{f}$, 1^2: $\bar{\bar{f}}$. Die Geltung der Ziffern geht aus den darüber gesetzten einzelnen Noten, welche die bezugsweise kürzesten Töne im Takte bezeichnen, meistenteils jedoch aus der Stellung der Ziffern zu einander hervor. — Dafs — nach der Bemerkung auf dem Titelblatt — Hernando Cabeçon diese Stücke erst in die Zifferschrift brachte (sie also ursprünglich in Noten niedergeschrieben waren), beweist die gleiche eigensinnige Anhänglichkeit der spanischen Organisten an die Ziffern, wie sie die Deutschen, mit ebensowenig Grund, für die Buchstaben hegten. Über die Fingersetzung sagt die „Deklaration“ am Schlusse, dafs aufsteigende Gänge in der rechten Hand mit dem 3. und 4. Finger, absteigende mit dem 2. und 3. gespielt werden, den Daumen als 1. gerechnet.*) Die Linke beginnt aufsteigend mit dem 4. Finger, geht bis zum Daumen und setzt dann wieder mit dem 4. ein; absteigend wird umgekehrt verfahren.

Ein Zeitgenofse unseres Cabezon war der Prediger-Mönch Fray Thomas de Sancta Maria. Er gab i. J. 1565 eine Sammlung Orgelstücke in den 8 Tönen heraus, welche, von kurzer Ausdehnung und im harmonischen Teil etwas ungelenk, eine gewisse Durchbildung der 4 Stimmen und eine ernste kirchliche Haltung anstreben.**) Eslava erwähnt dieses Sancta Maria nicht.

Die Blütezeit der drei Söhne Cabezons fällt in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts. Hernando, anscheinend der ältere, ist der Herausgeber der „Obras de musica“ seines Vaters, worunter er auch einige von seinen eigenen Arbeiten***) aufgenommen. In Antonio vermute ich den Herausgeber des oben erwähnten theoretischen Werkes seines Vaters. Von Juan, dem dritten Sohne, enthalten die „obras“ eine so einfach geschriebene wie abgesetzte 5stimmige Motette; das Ungeschmeidige der harmonischen Folgen ist hier zum gröfseren Teil auf die Verlegung des Cantus firmus in den Bafs zurückzuführen. Der Stimmen-Organismus zeigt bei klar sich darlegender Gliederung natürliche Sangbarkeit.

Gleichzeitig mit den Söhnen des Antonio Cabezon sen. „glänzten“ noch zwei andere Orgelspieler: Don Diego de Castillo und Don Bernardo Clavigo. Der erstgenannte veröffentlichte, den „Tientos y discursos“ des Don Correa d'Araujo†) zufolge, eine

*) Die alten spanischen Gesangmeister hatten, damit die Schüler die verschiedenen Melodien des „Seculorum“ leichter im Gedächtnis behielten, gewisse Text-Phrasen erfunden. Diejenige des 1. Tones hiefs: „Guárdame las vacas“. Schliefslich nannte man diese Phrasen insgesammt „las vacas“. Beisp.-Samml. Nr. 51.

**) Wahrscheinlich war F die tiefste Taste.

*) Ammerbach (1571) schreibt den 2. und 3. vor (so auch in d. Ausg. von 1583). Auch Diruta gebraucht bei stufenweisen Gängen vorzugsweise zwei Finger, nämlich (in der rechten Hand) den 3. und 4., so jedoch, dafs der 4. stets die betonten Taktglieder spielt (s. o. S. 31).

**) Beisp.-Samml. Nr. 53.

***) Beisp.-Samml. Nr. 54.

†) Diese „Tientos etc.“ (Aufsätze) sind i. J. 1626 zu Alcala de Henares gedruckt worden.

bisher noch nicht wieder aufgefundene Sammlung, wie damals gebräuchlich, in Ziffern geschriebener Orgelmusik. Don Diego, dessen Meisterschaft zwei auf der Eskorial-Bibliothek befindliche 5stimmige Motetten bekunden, war Organist und Pfründner bei der Metropolitan-Kirche zu Sevilla; — der zweitgenannte, Don B. Clavigo, war Professor der Musik bei der Universität Salamanca, wurde von da als Organist und Klavikordist des Königs nach Madrid berufen, und starb als Hof-Kapellmeister, den Ruf eines der ausgezeichnetsten Meister hinterlassend, dem durch die Bildung zahlreicher Schüler vorzugsweise die Erhaltung und Vervollkommnung der von A. Cabezon gegründeten trefflichen Organistenschule zuzuschreiben ist. Seine hinterlassenen Kompositionen vernichtete der Brand, der i. J. 1734 den alten königlichen Palast mit den musikalischen Archiven in Asche legte.

Der Zeitfolge nach ist nun der Dominikaner Don Francisco Correa y Araujo als hervorragender Orgelspieler zu nennen. Er begann seine merkwürdige Laufbahn als erster Organist bei der Kollegiat-Kirche St. Salvador in Sevilla, als Rektor der geistlichen Verbrüderung und als Magister der Künste, und starb als Bischof von Segovia, ein Mann, bei dem alles, seine Bildung, seine Schriften u. s. w. das Gepräge der Originalität trug, — nicht ohne einige Extravaganz. Lebhaft erinnert er an den Abt Adrian Banchieri, seinen Zeitgenossen, nur dafs dessen Lebensgang eine weniger stark aufsteigende Linie bildete, wie jene des Spaniers von der Orgelbank nach dem Bischofsstuhl. In dem oben schon erwähnten Werke „Tientos y discursos“ etc.*) rühmt er sich, neue und noch nie gehörte Dinge zu bringen. „Vom Ausschweifenden abgesehen, verdient unter anderm die von ihm angewandte Fünf-, Neun- und Elf-Teilung der Takte, vor allem aber die graziöse Bildung modern melodischer Gänge Beachtung.“ Proben seiner Kunst kann ich leider nicht mitteilen.

Im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts zeichnen sich zwei Blinde, der „von Valencia“ und der „von Daroca“ aus, doch wird ihnen Don Josef Cavanillas vorgezogen, der sie an Geschicklichkeit, Fingerkraft, Wissenschaft und Produktivität übertraf. Er war Organist an der Kathedrale zu Urgel (in Katalonien). — „Der wahre Ruhm des spanischen Orgelspiels“ jener Zeit war jedoch Andrés Lorente. Doktor der Künste und der Philosophie der Universität Alcalá de Henares und Pfründner und Organist bei der dasigen Magistrats-Kirche, war er gleich ausgezeichnet als Gelehrter, wie als Musiker. Sein wertvolles Werk „El por qué de la música“ publizierte er i. J. 1672. Geboren ist er am 15. April 1624 zu Anchuelo; er starb am 22. Dezember 1703 zu Alcalá de H.

Zu Ausgang des 16. und Eingang des 17. Jahrhunderts lebte der blind geborene Franziskaner Fra Pablo Nasarre in Saragossa. Zwei von ihm herausgegebene Werke: „Fracmentos musicos“ (1683) und „Escuela músicos“ (1723) erhielten seinen Ruhm auf lange Zeit. Das zuletzt angeführte enthält aufser den musikalischen Elementen, der Kompositionslehre und dem, was ein Organist im besondern wissen mufs, zugleich die Regeln von den Verhältnissen, die beim Orgelbau und bei der Verfertigung der Saiten- und Blase-Instrumente („Flatulentes“) beobachtet werden müssen.

Aufser Nasarre glänzten zu derselben Zeit als Orgelspieler: Don Josef Torres, ein Schüler Lorentes, und Don Josef Elias. Der erstere, Organist und später Direktor der königlichen Palast-Kapelle, veröffentlichte 1702 „Reglas de acompañamiento“, worin die Regeln des Kontrapunkts in klarer Fassung dargestellt werden. — Der andere, Don Elias, war Organist beim königl. Kloster „de las Descalzas“ in Madrid. Seine zahlreichen Werke werden besonders interessant durch die darin angewandten unvorbereiteten Dissonanzen, durch die verkleinerten und vergröfserten Intervalle und durch die Bevorzugung der Melodie. Hieraus schon ist wahrzunehmen, dafs die Zeit sich vorzubereiten beginnt, wo das Orgelspiel herabsinkt von dem bisherigen aus-

*) Dieses Werk, theoretischen, didaktischen und praktischen Inhalts, befindet sich auf der Bibliothek zu Madrid.

schliefslich fugierten Spiel zu dem, was man das freie Spiel nannte. Doch waltet in dem Gebrauche der erwähnten Mittel immer noch eine grofse Mäfsigung, und selbst da, wo die Grenzen überschritten werden, bleibt der Satz real-4-stimmig, der Charakter ernst und dem Gegenstande angemessen.

Aus der grofsen Anzahl der guten spanischen Orgelspieler im 18. Jahrhundert mögen nur die Nebras, Soler, Vila, Literes, Sessé, Carreras und Asiain als die bedeutendsten herausgehoben werden.

Vier Organisten von Verdienst führten zu der Zeit den Namen Nebra; der eine stand bei der Kathedrale von Cuensa, der andere bei der von Saragossa; beide wurden übertroffen von Don Josef und Don Manuel Nebra, Onkel und Neffe, dieser in Sevilla, jener in Madrid.*)

Fra Antonio Solér, aus der katalonischen Schule des Monserrat, war Organist und Kapellmeister im Escorial, und gleich ausgezeichnet als Organist und Komponist, wie als musikalischer Schriftsteller. Seinem Buche „Llave de modulacion“ (1762) ist ein Traktat „Über die alte Musik“ beigegeben.

Der Priester Don Juan Vila war Organist in Barcellona. Seine Werke für Orgel und Chorgesang galten als Muster der Reinheit und Klassizität. Don Joach. Tadeo Murzia, der anfangs des 19. Jahrhunderts schrieb, nennt Vila, indem er die gröfsten Orgelspieler aufzählt, zwischen S. Bach und Scarlatti.

Don Antonio Literes scheint mehr Vokal- als Orgel-Musik geschrieben zu haben.

Von zwei hervorragenden Orgelmeistern des 18. Jahrhunderts, die den Namen Sessi führten, war der eine, Don Juan, Organist bei der königl. Kapelle, der andere, Don Basilio, bei der Hauptkirche von Toledo. Ein dritter war der spätere Direktor der königl. Kapelle Joseph Lindon, ein ausgezeichneter Orgelspieler und Orgelkomponist. Sein Traktat über die Fuge („é paso“) verrät Klarheit des Denkens und Gründlichkeit des Wissens. Der Pater Carrera y Lanchares, Organist beim königl. Hofe, und Fra Joaquin Asiain, beim Kloster S. Geronimo in Madrid, waren Schüler Lidons.

Ich breche hier das Historische ab, noch für einige Worte Raum zu gewinnen über den Gang, den das spanische Orgelspiel genommen, um von der strengen Haltung Cabezons zu der freien Bewegung Eslavas zu gelangen, wie der letztere selbst ihn, vielleicht zu ausführlich, darstellt.

Bis zum 16. Jahrhundert hatte man keine profane, sondern nur geistliche (Kunst-) Musik. Gegen Ende des 16. Jahrh. begann mit der Erfindung des Recitativs und der Arie eine grofse Revolution in der Kunst; es entwickelte sich mit Anfang des 17. Jahrhunderts die neue Kunstform der Oper rasch und unter zunehmender Teilnahme. Die thatsächlichen Fortschritte dieser weltlichen Musik — in sich selbst und nach aufsen — führten allgemach zu dem modernen Tonsystem, die 8 „Töne“ des „cantollano“ (gregorianischen Gesangs) auf 2 Ton-Arten beschränkend, die harte und die weiche, und zugleich der Modulation das freieste Feld eröffnend. „Aber die gröfste Eroberung, welche gemacht wurde, war die Melodie im eigentlichen Sinne, welche der heutigen Musik Sprache giebt und deren Seele ist.“ Neben diesen allerwesentlichsten Veränderungen traten im 17. Jahrhundert noch verschiedene andere ein, von ebenfalls nicht geringer Bedeutung: die Instrumente wurden vermehrt und verbessert, fleifsiger geübt und benutzt; aus dem Clavichordio wurde das Hammerklavier; die Orgelklaviaturen wurden umfangreicher und in sich vollständiger, ihre Zahl stieg auf 4 bis 5 an einem und demselben Orgelwerk, neue Register wurden erfunden, die bekannten verbessert, der Mechanismus vervollkommnet.

Die spanischen Organisten des 16. Jahrhunderts folgten im allgemeinen dem Gange der kirchlichen Vokalmusik. Hiernach unterschied man im Orgelspiel 3 Stile: den sublimen mit Anwendung des höhern Kontrapunkts; den planen, wobei einfache Harmonien einen nur wenig bewegten Bafs begleiteten; und den Fabordon, d. h. die einfache,

*) Don Manuel Blasco de Nebra starb am 12. Septbr. 1784. Er hinterliefs 172 Werke für die Orgel.

harmonische Begleitung eines in der untern Stimme liegenden Cantollano (Cantus planus, Tenor). Dazu kamen noch als 4. Gattung die „glosas“ (oder, wie die Deutschen sagten: die „gekolorierten Stücklein“): Orgelsätze mit rascherer Bewegung in der rechten Hand, wie sie wohl die Orgel, nicht aber der Gesang zuliefs. Fugen („pasos“), die an und für sich dem sublimen Genus angehörten, wurden bei vorzugsweis melodiöser und eleganter Form „sin embargos“ („Trotz-Dems“) genannt. Die Toccatenform scheinen die Spanier nicht gekannt oder nicht begünstigt zu haben. Zwischen der Musik für das Klavichord und der für die Orgel bestand kein Unterschied, wenn man den sehr beschränkten Gebrauch der „contras“ (des Pedals) bei der letzteren ausnimmt.

Die Oper und das melodiöse Element blieben nicht ohne Einflufs auf die Kirchen-Musik. Die protestantische Kirche lehnte diesen Einflufs ab und beharrte bei ihren Fugen und Chorälen; die katholische Kirche ertrug ihn, nicht ohne vorsichtig zu erklären, sie wolle mit dem neuen Elemente nicht die profane Musik in ihre Tempel einführen. Somit blieben in Spanien die alten Zustände etwa noch 50 Jahre ruhig fortbestehen, da der Klerus, in der festgehaltenen Meinung, die Melodie könne nur Ausdruck weltlicher Empfindung sein, sich sofort gegen denjenigen Organisten erhob, der sich beikommen liefs, im Tempel des Herrn eine halbwegs sangbare Melodie hören zu lassen. Don Luzero Claviano*) verteidigte nur den Grundsatz: die melodische Schreibart lasse sich mit der kirchlichen Musik verbinden: und sofort führte man von allen Seiten Spitzfindigkeiten, Schriftstellen, Konzilienbeschlüsse und Kirchenväter gegen ihn ins Feld. Die neuerungslustigen Organisten wurden durch Beispiele solcher Art zwar nicht besser, aber vorsichtiger gemacht, sie vermischten den Cantollano (cantus planus, c. firmus) mit freieren Melodien und gewöhnten so den Klerus und andere „devote“ Leute allmählich an das, was sie vor Jahren perhorresziert hatten. Dieser Krieg zwischen den Anhängern des fugierten und denen des freien oder, wie man es damals nannte, des unabhängigen (suetto) Orgelspiels dauerte während des 17. Jahrhunderts fort; erst im 18. konnten die Zeit und die grofsen lebenden Orgelspieler es erlangen, dafs die Ansichten in betreff dieser Materie sich berichtigten.

*) 1652.

Die Verbindung des Cantollano mit den freieren Ideen geschah von seiten der spanischen Organisten in der Regel in fugierten Sätzen, bei denen der Cantollano als Prinzipalstimme eingefügt war. Diese Übung bestand ungestört fort so lange, als Instinkt und Überzeugung die Organisten die richtige Grenze zwischen dem Kirchlichen und dem Profanen inne halten liefs. Nach und nach aber führte die Phantasie des Einzelnen zu Überschreitungen. Die erste dieser Art bestand in den Verzierungen (den sogenannten „Spielmanieren“), unter denen die aus 3 oder 6 Noten gebildeten „aleados“ (Flügel) die beliebtesten waren.

Unter den verschiedenen Gattungen der für die Orgel im freien Stil geschriebenen Werke sind besonders zu erwähnen die „partidos“, welche, wie die „glosas“, im 16. Jahrhundert erfunden, im folgenden erweitert und im 18. durch die Einführung der Melodie zu einer wichtigen Rolle erhoben wurden. Die „partidos“ gingen aus der früh eingeführten und bis in die neueren Zeiten beibehaltenen Einrichtung der spanischen Orgeln hervor, wonach jedes Register nach Belieben in seiner obern oder untern Hälfte gebraucht werden, und, beispielsweise, die rechte Hand in dem Bereich der obern Hälfte der Klaviatur das volle Werk spielen konnte, während die linke Hand in der tiefern Hälfte nur die Flötenstimmen („Flautados“) gebrauchte.*)

Mit der Einführung der oben erwähnten „aleados“ war es nicht abgethan; die Ausartung oder, wie Don Eslava sagt, der Verfall der Kunst, schritt weiter. Einige geniale

*) Eine gleiche Einrichtung, um „Dialoge“ spielen zu können, fand sich, wie oben bemerkt, bei verschiedenen italienischen Orgeln des 16.u. 17. Jahrhunderts.

Meister von wirklichem Verdienst begünstigten den freien Stil und betrachteten den fugierten mit einem gewissen Indifferentismus. Dieser letztere ging sehr leicht auf ihre unmittelbaren Schüler über; schwerer war es, den Genius mitzuerben, es mufste also ohne denselben gehen! Und da die Orgelspieler zugleich auch als Klavierspieler glänzen und den Beifall der Salons erringen wollten, so ging natürlich der Klavierspieler voran, und mit ihm die Neigung, die Fertigkeit der Finger und den Klang der verschiedenen Register-Kombinationen*) auf der Orgel zu zeigen, was seinerseits wieder zur Folge hatte, dafs die Orgelmacher vor allen anderen Registern die Zungenstimmen nach Zahl und Art vermehrten. — Neben dieser freisinnigen Schule jedoch bestand die ältere, ernste, fort, und namentlich führten ausgezeichnete Orgelmeister des 18. Jahrhunderts die Behandlung des Cantollano zu einer bedeutenden Höhe und sicherten dadurch wenigstens das Fortbestehen der älteren, strengeren Kunstformen, wenn auch nicht die Herrschaft, die je länger je unbestrittener in die Hände der freien Orgelspieler überging. Selbst Don Eslava, der es in seinem Buch mit dem Fugen-Studium sehr ernst nimmt, gehört zu den freien Spielern; der Marsch, mit welchem er die Ankunft der heiligen drei Könige feiert, würde einem Kavallerie-Regimente Ehre machen.

In Portugal nahm der Entwickelungsgang der Musik überhaupt, wie der des Orgelspiels im besondern, eine mit dem in Spanien, dem gröfsern Nachbarlande, gleiche Richtung. Wie beide Länder physikalisch nur eines, sind auch beide Nationen im Grunde nur eine und ihre Sprachen nur eine. Bei solch naher Verwandtschaft war es natürlich, dafs beide Nachbarn bei einander sich zu ergänzen suchten, vornehmlich der kleinere bei dem gröfseren, oder, wie wir im 16. Jahrhundert bezüglich der Musik von Spanien sagen müssen: bei dem begünstigteren. Karl V., der seinem 1517 ererbten Hauptlande Spanien und nicht minder seinem musikkundigen Geburtslande — er war i. J. 1500 zu Gent in den damals musikalisch hochberühmten Niederlanden geboren — wohlwollte, zog verschiedene der bedeutenderen niederländischen Meister in seine Kapelle nach Madrid; mancher folgte ungerufen nach und fand den Weg nach Lissabon. Als Philipp II. 1580 Portugal mit Spanien vereinigte und die politischen Grenzen zwischen beiden Ländern fielen,*) so wurden, da er die bestandene königliche Kapelle beibehielt, die Verhältnisse noch günstiger und blieben es auch noch nach dem Ausbruche der Feindseligkeiten mit den aufrührerischen Niederländern. Philipp III., 1598, bei allmählich absterbender Blüte der niederländischen Meister, verschlofs ihnen die Mitgliedschaft bei seinen Kapellen. — Führt die Betrachtung der hier nur äufserst flüchtig angedeuteten Verhältnisse zu der Annahme, dafs zu jener Zeit die Musik in Spanien und infolge davon auch jene in Portugal, der niederländischen nachgeartet sein werde: so wird dies in Beziehung auf das Orgelspiel nur zum Teil und keineswegs in der erwarteten Richtung hin bestätigt. Nach Ausweis der grofsen Sammlung des Spaniers Cabezon (1578) und der gleichen des Portugiesen R. Coelho (1620) hat sich der eine wie der andere die ernsten, tiefsinnigen Vokalwerke der niederländischen Meister zum Vorbild auch seines Orgelspiels genommen, dagegen die „Echos" der Holländer, die französelnden Passagen der Belgier gar nicht oder kaum beachtet. Spanier und Portugiese schreiben übrigens in gleichem Stil und Ausdruck, vielleicht nur, dafs über den Werken des letztern ein noch tieferer Ernst ausgebreitet liegt, als über denen des erstern.

Das angezogene Werk des Portugiesen Coelho, das einzige bis jetzt bekannt gewordene Dokument der im 17. Jahrhundert geübten portugiesischen Orgelkunst, führt den Titel: *Flores de musica* pera o Instrumento de Tecla & Harpa, composta por ò Padre *Manoel Rodrigues Coelho,* Capellano do serviço de sua Mag. et tangedor de tecla de s. Real

*) Also wie bei den ältesten Toccaten in Italien: Finger-Technik und instrumentale Wirkung!

*) Bis 1640, wo der Herzog v. Braganza sich des portugiesischen Throns bemächtigte.

Capella de Lisboa, natural da cidade de Elvas. Dedic. A. S. C. R. Mag. del Rey Phélippe das Espanhas. — Com. lic. do Off. da Inquis. Ordin. & Paco. Em Lisboa: na off. de Pedro Craesbeek, A. D. M.DC.XX — enthält Titel, Privilegien, Atteste (über den Wert des Buchs von Rev. P. frey Manoe Cardoso), „Avertentia“, Sonette und Epigramme, darunter eines von Jacob Planc „Flandro Brugentis“ und 233 kl. Hochfolio-Blätter in gutem Notenstich. Unmittelbar vor den Noten zieht ein eigentümlicher Holzschnitt die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Inmitten eines Raumes von kirchlicher Architektur steht ein Positiv, die Vorderseite mit der Tastatur nach rechts gewandt, davor Maria spielend, das Gesicht dem Beschauer zugekehrt, das Haupt (mit Myrthe?) bekränzt und von einem strahlenden Heiligenschein umgeben. An der Rückseite des Instruments, durch die zwischenstehenden Pfeifen für Maria verdeckt, steht der Engel der Verkündigung, in der rechten Hand ein Ei haltend, das durch die von oben links eindringenden mächtigen Sonnenstrahlen glänzend erleuchtet wird. Zwei kleinere Engelgestalten links, die eine singend, die andere auf der Laute spielend: „Misericordias Domini in Aeternum cantabo“. (Ps. 88.) vervollständigen das Bild.

Für die zwischen Portugal und den Niederlanden jener Zeit bestandenen engeren Beziehungen zeugen der Name des Verlegers „Peter (Pedro) Craesbeeck“ und jene Unterschrift eines Epigramms: Jacob Planc Flandro Brugentis.

Der musikalische Inhalt ist folgender: 1. Über jeden der 8 „Töne“ drei gröfsere, an Abwechslung reiche, stets orgelmäfsige Fugen (Tentos, span. Tientos) von meistens thematischer oder motivischer Arbeit.

Bisweilen sind einzelnen „Tentos“ bezüglich der Fassung eines gewissen Tons nähere Bestimmungen beigegeben. So dem 2. Ton „por b mol“ — Grundton G mit vorgezeichnetem b. Der 1. Ton, D, ohne Vorzeichnung, aber unter unbedenklicher Anwendung von b und h. — Der 3. Ton mit der Bezeichnung „natural“ auf Grundton A, moduliert ziemlich freisinnig; der 4. Ton „natural“ repräsentiert das Phrygische auf E♯ unter Neigung zu D und A. — Der 5. Ton „natural por b quadro“ sucht F als Hauptton im lydischen Sinne, d. h. mit h(♮) festzuhalten, kurz vorm Schlusse jedoch sieht sich der Komponist genötigt, zur erniedrigten Quarte seine Zuflucht zu nehmen, und diese auch in den beiden folgenden Stücken des 5. Tons festznhalten („por be mol“). Der 6. Ton ist unser Fdur. — Der 7. Ton schillert in dem einen Stück nach der Ober-, in dem andern nach der Unterquinte, in dem dritten nach sich selbst. — Der 8. Ton „natural“ enthält im ersten Stück folgendes Subjekt c | d c | f d | e fis | g, — mit dieser Beantwortung: g | a h | c a | h cis | d.

2. Susana (un jour) von O. Lassus, grosada (koloriert, figuriert, span.: glossiert) zu 4 Stimmen, anstatt der ursprünglichen 5. — Dieser Satz, hier noch in 3 Bearbeitungen, mufs seiner Zeit sehr beliebt gewesen sein, da er sich bei B. Schmid, Cabeçon, Ammerbach ebenfalls findet. Die deutschen Bearbeitungen nehmen sich neben den beiden ausländischen wie öde Steppen neben blumigen Wiesen aus, besonders ist Coelho reich und mannigfaltig, in dem Mafse, als Schmid leer und dürftig.

3. Vier Bearbeitungen des „Pange lingua“, Cantus firmus je in den 4 verschiedenen Stimmen.

4. Vier Bearbeitungen des „Ave maris stella“*) ebenso.

5. Fünf „Verse“ desselben Gesanges.

6. Verschiedene Durchführungen — 4 in jedem Ton — des „Magnificat“, dergestalt, dafs der Cantus firmus gesungen und von der Orgel 4stimmig thematisch oder kontrapunktisch begleitet wird.**)

7. Vier kontrapunktisch gearbeitete Verse des „Benedictus“ zu jedem der 8 Töne.

8. Ziemlich die gleiche Zahl ebenso bearbeiteter „Kirios“.

Die Bedeutung dieses bis jetzt ganz unbekannten Meisters tritt erst recht klar hervor bei der Betrachtung der Fülle des Stoffes und der durchaus gleichmäfsigen Sorgfalt, der Vielseitigkeit und des Meisterhaften in der Behandlung. Leider steht zwischen ihm und der Gegenwart das seinerseits halb abgethane, halb anerkannte, mit einem Worte

*) Durch die Güte des Herrn Prof. Wagener in Marburg mir bekannt.

*) Beisp.-Samml. Nr. 55.

**) Beisp.-Samml. Nr. 56.

das im allgemeinen unmögliche System der alten Tonarten, oder richtiger Tonleitern. Hätte er sich weniger an das b mol oder b quadro gekehrt, und wäre seinem natürlichen Gefühl frei und willig gefolgt, statt sich die Zugeständnisse abdringen zu lassen: wir ständen jetzt mit anderen Empfindungen vor seinen Werken, die wir in ihrem vollen Leben erschauten, nicht in dem kümmerlichen Scheinleben reflektierender Betrachtung. In einer ähnlichen Lage befanden sich Coelhos Zeitgenossen Scheidt und Michael Prätorius; Frescobaldi verstand das alles, er verstand auch, sich darüber hinwegzusetzen; der Belgier Luython aber war darüber hinaus.

Zweite Abteilung.

Die deutsche Orgelkunst von ihrem ersten geschichtlichen Auftreten bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts.

a. Allgemeines.

Aus Landinos Zeitalter ist kein namhafter deutscher Orgelspieler bekannt; der frühest genannte von Bedeutung, und zwar von bleibender Bedeutung, der Nürnberger Conrad Paumann, war ein Zeitgenosse Sguarcialupos, gehört also dem 15. Jahrhundert an. Von Paumann an bleibt Südwest-Deutschland für längere Zeit der Boden, auf welchem das deutsche Orgelspiel, den Gang der Kunst bestimmend, gepflegt wird. Hier auch lebten die bedeutenderen Schüler des Wiener Hof-Organisten Paul Hofhaimer. Nord- und Mittel-, wie auch das süd-östliche Deutschland schliefsen sich um etwas später mit Erfolg den Kunstbestrebungen an. — Die von Paumann um die Mitte des 15. Jahrhunderts gelehrte Kunst des Organisierens oder, wie wir sie nennen würden: des Figurierens, bildet einen wesentlichen Teil der allgemeinen Kunst-Übung; sie artet in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zu dem handwerksmäfsigen, anspruchsvollen und selbstgefälligen „Kolorieren“ aus, das mit der Kunst kaum noch etwas zu schaffen hatte. Einer weitaus edleren Richtung folgte der Heidelberger Arnolt Schlick und einige jüngere, ebenfalls Süd-Deutsche; aber ihre Thätigkeit entschwindet dem Auge vor der alles überwuchernden Koloratur. Die Matadore dieser Afterkunst waren ebenfalls Süd-Deutsche, und Strafsburg, Laugingen und Heilbronn die Orte, von denen die dickbändigen Früchte ihres verderblichen Fleifses ausgingen. Das fachmäfsige Kolorieren hörte auf mit dem 1. Viertel vom 17. Jahrhundert. Aufser dem genannten Schlick lieferten eigentliche, aber leider ungedruckt gebliebene Kunst-Arbeiten: Leonhard Kleber in Göppingen (1525), Jörg Schapff, Simon Lohet in Stuttgart und Adam Steigleder (um 1580). Auch sind zwei Nord-Deutsche zu nennen: Johann Stephani in Lüneburg und O. D. in Celle (?), von denen sich Choralvorspiele in einer geschriebenen Tabulatur v. J. 1601*) finden. In den Arbeiten aller der soeben Genannten trifft man, trotz aller Beweglichkeit in den Stimmen, nichts, was an Koloratur erinnert.

Die in ihrem Beginn auf Paumann zurückzuführende Nürnberger Schule findet nach einem längern Schweigen einen neuen Aufschwung in Hans Leo Hassler und Erasmus Kindermann, und erlischt mit Johann Pachelbel († 1706), der, in Wien, Erfurt und endlich in Nürnberg thätig, in den Thüringern Böhm und Rosenbusch seine kunstgeübten Boten sandte, nord- und süd-

*) Im Besitze des Herrn Professor Haupt in Berlin.

deutsche Orgelkunst zu vermitteln. Im Süd-Ost findet im 17. Jahrhundert das virtuose katholische Orgelspiel ausgezeichnete Vertreter in Jakob Froberger, dem wandernden Schüler Frescobaldis, in den beiden Muffat (Passau und Wien) und in Kaspar v. Kerl (in Wien). Kurz nach dem Beginn und während der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts leben im katholischen Südwesten: der ausgezeichnete C. Kolb (in Anspach), J. N. Torner (in Trier) und F. Gass (zu Freiburg i. Br.), die letzteren als vielleicht die ersten Vertreter jener katholischen Orgelschule in Süd-Deutschland, die an süfser leichter Nahrung ihr Behagen und Genügen fand und findet.*) Mehr Beachtung verdient, was P(ater) J. (?) C(armelit.) hinterlassen. Auch P. Mariano Königsperger zeigt in seinen 1755 gedruckten Fugen eine tüchtige Schulbildung.

Die ausführlichere Darstellung des hier in den flüchtigsten Umrissen Angedeuteten wird durch die in die Zeit von etwa 1550 bis 1625 fallende Koloristenperiode unterbrochen. Die bis jetzt bekannten Quellen für die vorkoloristische Zeit sind Paumanns „Fundamentum“ für die Kunst des Organisierens, Schlicks „Tabulaturen etlicher Lobgesäng“, endlich eine von Kleber zusammengetragene und 1524 abgeschlossene Sammlung von meist kirchlichen Orgelsätzen. Für den Raum von diesem Jahr bis gegen 1570 besteht noch eine vor der Hand nicht auszufüllende Lücke. Die koloristischen Bücher, zwischen 1570 und 1620 gedruckt, enthalten einige spärliche Proben des bessern Orgelspiels, woraus wenigstens hervorgeht, dafs dasselbe nicht gänzlich abgestorben war. Zahlreicher sind solche Proben in der schon erwähnten, i. J. 1601 abgeschlossenen norddeutschen Sammlung. Zu diesem Material kommen einige Reihen Orgelsätze aus den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts von H. L. Hassler und Chr. Erbach, welche in einer 1625 in Belgien gefertigten Sammlung auf der königlichen Bibliothek zu Berlin enthalten sind. Derselben Zeit gehört der gröfsere Teil des Inhalts eines umfangreichen Codex an, der sich auf der königlichen Hof- und Staats-Bibliothek zu München befindet. Füge ich hierzu eine geringe Anzahl diskantierter Lieder, die um 1530 abgefafst sein mögen, so habe ich alles genannt, was mir aus dem 16. Jahrhundert bekannt geworden. Die Wiederaufnahme der Herrschaft von seiten des kunstwürdigen Orgelspiels wird durch des hallischen Organisten Samuel Scheidt „Tabulatura nova“ bezeichnet. Der fernere Verlauf der Entwickelung unserer Kunst erscheint wesentlich beeinflufst durch die in der evangelischen Kirche um das Jahr 1600 der Orgel übertragene Begleitung und Leitung des Gemeindegesangs, welche zu den vorhandenen tonischen Bearbeitungen der Choral-Melodien das sinnig vorbereitende Choralspiel fügte.

---

b. Die deutsche Orgelbaukunst von 1500 bis 1700.

So lange Karls d. Gr. Orgel in Aachen das einzige Modell blieb für die neuen Orgelwerke, welche in Deutschland, Frankreich, Italien und den Nachbarländern gebaut wurden, trat keine wesentliche Verschiedenheit zwischen den einzelnen Werken ein. Diese Übereinstimmung blieb auch im wesentlichen bestehen in der Zeit, wo Deutsche in der Doppel-Eigenschaft als Orgelmacher und Orgelspieler nach dem Auslande berufen wurden. Eine Orgel sah so ziemlich aus, wie die andere; überall die nach den Tönen stufenweis geordneten Pfeifen auf einer kaum über die Breite der Klaviatur hinausreichenden

*) Um auf die Sachen von Torner und Gass, deren Kunstwert oben im Text angedeutet wurde, nicht wieder zurückkommen zu müssen, möge hier gleich gesagt werden, was darüber zu sagen ist. Torner gab kurz nach 1730 bei dem thätigen Kupferstecher J. Chr. Leopold in Augsburg heraus: „A B C per tertiam majorem, — — minorem“, zum Gebrauche für Anfänger, Sätze beim Offertorium, der Elevatio und Communio, ferner Toccaten, Currenten, „cantable“ Arien u. s. w. — Alles im gemischt 2- und 3stimm. Klaviersatz, ohne Tiefe, ja ohne den Ernst, den die Gelegenheit fordert. — „David ludens ad Arcam Dei — —“ von Gass, bei demselben Verleger gleichzeitig gedruckt, hat noch weniger zu bedeuten, insofern es in einem noch flacheren Klavierstil abgefafst ist.

Windlade, überall das metallene, zwar in Reihen abgeteilte, nicht aber in Registern abgetrennte, sondern stets zusammenerklingende Pfeifwerk; überall dieselben rindsledernen Bälge, die mit den Händen oder Füfsen aufgezogen wurden, und in unregelmäfsigen Falten zusammensanken. Die einzige Differenz zwischen diesen Orgeln bestand in der Verschiedenheit ihrer Tonhöhe, hier ein Resultat der Notwendigkeit, dort des Zufalls. — Das Verhältnis der Übereinstimmung löste sich mit der wachsenden Verbreitung der Fertigkeit und der Erfahrung im Orgelbau auch in den nicht-deutschen Ländern. Als jedes Land seine eigenen und eingeborenen Orgelmacher hatte, mehrten sich neue Erfindungen und Einrichtungen schneller als bisher, wurden aber langsamer Gemeingut. Zugleich begannen die verschiedenen Länder, je nach Bedürfnis und Neigung, im Orgelbau verschiedene Richtungen einzuschlagen, und es entwickelte sich ein deutscher, ein französischer, italienischer, spanischer Orgelbau, deren fast keiner, bis auf die neueste Zeit hin, von dem andern offenkundige Notiz nahm.

In den Zeiten der Übereinstimmung und noch darüber hinaus hiefs die vorn stehende Pfeifenreihe „der Vordersatz (Prästant)“, das unmittelbar dahinter stehende Pfeifenwerk: „der Satz (Locatio, Mixtur)“. Eine neu gewagte Pfeifenform, die konische, wurde an das Ende gestellt und „Nachsatz“ genannt. Noch klingt diese Bezeichnung fort in dem Worte Nasat. Eine später hinzugekommene Stimme, die sich durch ihre gröfsere Tiefe von den übrigen Stimmen abhob, und gleichsam deren Ton-Fundament bildete, erhielt den Namen Untersatz. Sie scheint zunächst auf einer Verlängerung der Windlade nach der Tiefe gestanden und die Veranlassung zur nachmaligen Erfindung des Pedals gegeben zu haben. Die ältesten Windladen bestanden in sehr starken Bohlen von Eichenholz; die Kanzellen waren quer durchgebohrt, die verhältnismäfsig langen und breiten Ventil-Öffnungen eingestemmt. Auf der obern Seite der Bohle standen in gebohrten oder eingestemmten Löchern die Pfeifen; auf der untern Seite befanden sich die Ventil-Öffnungen und Spielventile, eingeschlossen von dem Windkasten. Die spätere beliebige Abtrennung der Register wurde durch die unmittelbar auf die Windlade gelegten beweglichen Schleifen mit den darauf ruhenden derben Pfeifenstöcken, in die nunmehr die Pfeifen gestellt wurden, erzielt; dies geschah gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts. — Das Haupt-Material zu den Pfeifen war und blieb das Metall, zu allernächst das Blei; Holz wurde nur selten angewandt. Rohrwerke scheinen frühzeitig bekannt gewesen zu sein; sie standen in runden Stiefeln aus Blech.*)

Den Standpunkt des deutschen Orgelbaus i. J. 1511 lehrt uns mit Gewifsheit kennen eine vor wenigen Jahren neu gedruckte Schrift des Heidelberger Organisten Arnolt Schlick: „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stifften und Kirchen, so Orgeln halten oder machen lassen, hochnützlich — —“,**) die sich in sehr sachkundiger Weise über folgende Punkte ausspricht:

Kap. 1. Der Aufstellungsort der Orgel soll so gewählt werden, dafs das Werk vor Sonnenstrahlen und Zugluft geschützt und gut zu sehen, vor allem: gut zu hören ist. Der Prospekt soll eine der Kirche würdige Zierde bilden; „leichtfertige liederliche Possen, umlaufende Sterne mit Schellengeklingel — —“ gehören nicht dahin.

---

*) Diese Angaben sind nach dem Rest einer geteilten Windlade gemacht, welche in der Klosterkirche zu Hillersleben bei Neuhaldensleben als ein Teil des 1781 neuerbauten Orgelchors vor wenigen Jahren vorgefunden und von dem dortigen Herrn Kantor Busse vor vollkommener Zerstörung, welcher die andere Hälfte der Windlade durch die Hände der Arbeitsleute bereits verfallen war, gerettet wurde. Das ungefähr 2 Meter lange, 1/2 Meter breite Holzstück, vielfach durchlöchert infolge seiner frühern Bestimmung, wie durch die Jahrhunderte lang fortgesetzte Thätigkeit des Holzwurms, macht den Eindruck eines grobporösen Korkstücks von dunkelbrauner Farbe, ist schwer und dabei bröcklich, daher nicht allewege vollständig, die verwischten Konturen nicht immer zu erraten. Die eine Seite hat auch etwas durch Feuer gelitten; denn im Anfange der 2. Hälfte dieses Jahrh. zündete der Blitz zweimal Turm und Kirche. Gern gäbe ich eine genauere Beschreibung, — wenn sie zu geben wäre; mit blofsen Vermutungen ist hier nichts gewonnen.

**) Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von R. Eitner. Berlin 1869 H. 5 u. 6.

Kap. 2 spricht von der Mensur, der Länge der Pfeifen, durch welche die Tonhöhe der Orgel bestimmt wird: „ein gute chormos, bequem darnach zu singen und dem Organisten zu Spiln.“ — Schlick nimmt, um eine für Sänger und Orgelspieler bequeme Tonhöhe (dem letztern die versetzten und namentlich die in der Temperatur bedenklichen Töne zu ersparen) zu fixieren, für den tiefsten Pedalton „Fa unter dem gamma ut“ (gr. F) eine Pfeifenlänge von $6^1/_2$ Fufs an, was bei der gegenwärtigen Stimmung dem grofsen E 8-Fufs entspricht. Soll die Orgel um eine Quint „gröfser“, d. h. in der Stimmung um eine Quinte tiefer werden, so erhält das kl. c im Pedal jene Pfeifenlänge. Ein noch „gröfseres“, d. h. tieferes Werk erhält für das grofse F im Pedal eine (offene) Pfeife von 13 Fufs Länge.*) Die zuerst und zuletzt angegebenen Längen sind mit Rücksicht auf den Umfang der Stimme und die Notation der Stücke die brauchbarsten. Hiernach nun bestimmt Schlick für jeden Kirchenton die Tonhöhe, in welcher der Organist die liturgischen und Kunstgesänge spielen soll: den 1. Ton (z. B. das „Salve Regina“) aus dem G sol re ut, — den 3. („Pange lingua“) aus dem A la mi re, den 5. aus dem F fa ut, den mehr in die Tiefe gehenden 6. dagegen aus dem B fa b mi; — den 7. aus seinen natürlichen Noten und Schlüsseln G sol re ut. Man soll dabei zu gröfserer Tonfülle im Manual vier, im Pedale (dessen man sich jetzt in Italien auch befleifsige) 2 oder 3 Stimmen gebrauchen.

Das 3. Kapitel giebt die Vorschriften für die Mechanik, wie sie eingerichtet werden müsse, um das Werk für den Organisten brauch- und spielbar zu machen „wie nun dieser Zeit pfleglich ist“ (im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts waren also unspielbare Werke noch im Gedächtnis, aber nicht mehr im Gebrauch!). Es soll das Manual, von F ausgehend, 24 Untertasten mit den dazwischen liegenden Semitonien haben, das Pedal, ebenfalls von F ausgehend, 12 Untertasten in derselben Weise. Das Manual enthielt also 3 Oktaven (von F bis $\bar{\bar{a}}$), das Pedal $1^1/_2$ (von F bis $\bar{c}$).*) Für die Länge und Breite, wie auch für ihre Entfernung von einander werden die folgenden, den jetzt üblichen nahezu gleichkommenden Mafse vorgeschrieben:

Länge der Obertasten im Manual vor dem Vorsatzbrett.

Länge der Untertasten im Manual.

Halbe Gröfse der Manual-Oktave.

Ein Fünftel der Länge einer Pedal-Untertaste im Lichten und $^1/_1$ der Obertaste.

Halbe Breite von 3 Pedaltasten samt den Zwischenräumen.

In Mechanik, Ventilgröfse, Federstärke u. s. w. soll alles für eine leichte Spielart gethan werden, „nicht, als solt man mit faust hammern“.

Über das Metall zu den Pfeifen sagt Schlick im 4. Kapitel: Gute Mischung (je mehr Zinn, desto besser) und starke Pfeifenwände befördern die prompte Ansprache und dauerhafte Intonation der Pfeifen.**) Was,

*) E 16-Fufs.

*) Vor Schlick schlofs das Pedal mit b (als Untertaste!) ab; er fügt h und c hinzu, so jedoch, dafs b Untertaste bleibt, h dagegen Obertaste wird!

**) Die leichtere Ansprache wird nicht befördert durch starke, sondern durch dünne Pfeifenwände; anders ist es mit einer gesunden Ansprache und dauerhaften Intonation.

nun folgend, über 2 neben einander zu stellende „egale“*) Prinzipale, das eine von langer, das andere von kurzer Mensur und über den süfsen Klang des ersteren und die präzisere Ansprache des andern gesagt wird, bleibt mir stets unverständlich, ich mag nun unter langer und kurzer Mensur eine weite und enge mit hohem, bezugsweise niedrigem Aufschnitt verstehen, oder jene beiden Ausdrücke auf die Pfeifenweite, oder auf die Aufschnittshöhe allein beziehen. Der engern Pfeife mit niedrigem Aufschnitt eignet, einer weitmensurierten und höher aufgeschnittenen gleich langen gegenüber, eine zögernde Ansprache.

Von der Disposition der Orgel handelt das 5. Kapitel. 8—9 Stimmen für das Manual, „so die recht zusammengezogen und nach einander abgewechselt werden“, sind genug. Dazu schreibt Schlick folgende Stimmen vor:

1. Zwei Prinzipale von gleicher Länge, aber verschiedener Mensur (auch Koppeln oder Flöten genannt);
2. Oktav (4 F.), einfach oder doppelt;
3. Gemshorn (4 F.) „ein kurz weit Mafs“, bedeutet wohl ein Register mit konischen (oben engen, unten weiten) Körpern, wie Gemshorn es noch heute ist;
4. ein scharf schneidender Zymmel (Cymbel);
5. ein Hintersatz (Nasat?);
6. die „rausspfeiffen oder vff schallmeyenart“;
7. „ein hölzernes glechter,**) das ist seltsam und wunderlich“ zu hören. Nehmlich***) in gravibus (in den tiefen Tönen) nach mein vrteill gleich dem haffen (Hafen: Topf, Teller, Schüssel), dar vff die freyen gesellen (die wandernden Musikanten) mit löffel spiln;

*) Gleich grofse, — äquale Prinzipale.

**) Das „Gelächter“, wie in den älteren Klavier-Auszügen Papagenos Instrument genannt wird, ist die im 2. Teile des „Syntagma mus.“ von M. Prätorius auf der 22. Tafel abgebildete „Strohfiedel“, — den damaligen Orgeln vielleicht eingefügt, wie den späteren das Glockenspiel. Der kurze Ton ist dem einer angeschlagenen Schüssel ähnlich.

***) „Nehmlich“ kann heifsen „vornehmlich“, kann aber auch sagen sollen, dafs das Register nur in den tiefen Tönen ausgeführt wurde.

8. und 9. Zwei neu erfundene Stimmen, deren Beschreibung Schlick unterläfst, „um der Orgelbauer Kunst und Heimlichkeit nicht zu offenbaren“. Das eine „ist den ‚schweigeln‘*) zu vergleichen“, das andere war die Nachbildung eines dem Kaiser Maximilian „vor 5 Jahren“ vorgeführten neuerfundenen Instruments, dem Positiv oder Regal ähnlich. Cuspinian in seinem „Diario“ von der Zusammenkunft des Kaisers mit den Königen von Polen und Ungarn (am 16. Juli 1515) erwähnt verschiedene neue Instrumente, welche der kaiserl. Hof-Organist P. Hofhaimer bei dieser Gelegenheit spielte, darunter auch ein Regal ohne Pfeifen, von einem Goldschmied erfunden (also das moderne „Harmonium“ oder, wie es der neuere Erfinder, Sturm in Suhl, nennt: das Aeolodicon“).**)

Für das Pedal disponiert Schlick Prinzipal, Oktave, Trompeten oder Posaunen und Rausspfeiffe. Das letztgenannte Register gehörte wahrscheinlich zu der Gattung der Rohrwerke, da es stets mit diesen zusammen genannt wird, besonders wenn von der Haltbarkeit der Stimmung die Rede ist.

Dem Rückpositiv werden aufser einem

*) Also eine Nachahmung des Schwiegels, der geradaus geblasenen Flöte. (M. Prätorius, „Syntagma mus.“ II, S. 133.)

**) Es gab damals sehr niedliche Instrumentchen dieser Art mit unter dem Notenpulte versteckt liegenden Schallkörpern. Bei einem Exemplar in meinem Besitz ist der gröfste der 4seitigen Schallkörper (C) 4⅝, der kleinste ($\bar{\bar{c}}$) 1⅜ Zoll leipz. Mafs lang. Die Weite beträgt im Lichten beim ersten 9/16 Zoll Tiefe, beim letzten ⅜ Zoll Tiefe, die Breite ist bei allen 1 1/16 Zoll. Die obere Fläche der Deckel oder Spunde liegt bündig mit dem Rande des Körpers; innere und äufsere Luft berühren sich in 5 Löchern, die oben an den freiliegenden Seiten der Körper eingebohrt sind. Die messingenen Stimmkrücken gehen durch den Spund, der Länge nach durch den Körper und endigen, mit den gewöhnlichen Biegungen, auf der Messingzunge. Die Arbeit ist nett, der Klang nicht unangenehm, die Stimmung dauerhaft. Die beiden abnehmbaren Bälge, zusammen von der Breite der Klaviatur, lagen unmittelbar auf der Windlade, und wurden mit den Händen zusammengedrückt, sodafs es von Seiten des Bälgetreters (oder vielmehr „Bälgedrückers“) steter Aufmerksamkeit bedurfte auf die gleichmäfsige Windverdichtung. Beim Spielen wurde das Regal mitsamt den Bälgen auf den Tisch gestellt.

„Prinzipal von Holz" nur Diminutiva zugeteilt: „ein gut reins gemslein, ein gut reins zimmelein, das Hintersetzlein".

(Neben diese Disposition aus d. J. 1511 setze ich eine andere aus d. J. 1499;

1. Das *Hauptwerk* mit 3 Stimmen, wovon eine in das Pedal übergeführt; — 2. das *Rückpositiv*, mit besonderer Windlade und Klaviatur, auch 3 Stimmen; — 3. ein Zinken auf besonderer Windlade und mit besonderer Klaviatur. — Das Werk hiernach wurde von Johannes de Berge für das Augustiner-Kloster in Langensalza erbaut.)*)

Nach Schlicks gelegentlichen Äufserungen zu schliefsen, war bei den damaligen Orgelwerken der „Zimmel", bei dem man aber die Quintchöre nicht „herausmerken" durfte, das Charaktergebende und Unentbehrliche: „es lautet zu allen Registern wohl". Der feinschneidende Klang, den die sehr kleinen Pfeifen dem Werke gaben, blieb für lange Zeit die angestrebte Eigenschaft der deutschen, noch für längere Zeit die der italienischen Orgeln, ein Umstand, den man beim Vortrag von Kompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert nicht übersehen darf.

In dem 6. Kapitel wird bezüglich der *Mixtur oder Lokaz* (locatio) vorgeschrieben, sie solle 16 bis 18 Chöre *mit nur wenigen grofsen Pfeifen* enthalten, auch dürften sich die Quinten nicht vordrängen. Also auch bei der Mixtur läuft die angestrebte Wirkung auf das Feinschneidende hinaus.

Das 7. Kapitel beschäftigt sich mit dem Musikalisch-Technischen, indem es auf eine *gleichmäfsige Intonation* innerhalb eines Registers und auf ein richtiges Verhältnis der *Tonstärke* zwischen den verschiedenen Registern dringt.

Im 8. Kapitel giebt Schlick eine eingehende Anweisung zum „Temperieren" der Orgel, etwa in Folgendem:

Wenn die Quinten „gerad eingezogen", d. i. vollkommen rein gestimmt werden, so werden die Terzen zu hoch. Setzt man drei solchergestalt gestimmte Terzen, z. B. c-e-gis-his (c) über einander, so geben die beiden äufseren Töne keine reine Oktav mehr. Man mufs also von der vollkommenen Reinheit der Quinten etwas abbrechen, um die einzelnen Töne für die verschiedenen harmonischen Verbindungen, in denen sie vorkommen, brauchbar zu finden, oder aber, es müssen *die versetzten Töne* (cis, dis, fis, gis, b) in der Orgel doppelt vorhanden sein, einmal tiefer, einmal höher.*) Solche Werke sind aber, wie zwei Orgelbauer zu ihrem Schaden erfahren haben, nicht zu gebrauchen.**) Man verfährt daher beim Stimmen folgendermafsen: Zu f (f fa ut) wird die Quinte $\bar{c}$ (c fa ut) etwas *abwärts*schwebend gestimmt, wobei die Töne lang ausgehalten werden müssen, damit das Ohr die (bei solch geringer Unreinheit nur langsam erfolgenden) Stöfse vernehme; darauf stimmt man ebenso die Quinten $\bar{c}$-$\bar{g}$ und $\bar{g}$-$\bar{\bar{d}}$, dann, um nicht zu kleine Pfeifen zu erhalten, die Unter-Oktave $\bar{\bar{d}}$-$\bar{d}$ (d sol re), und von da aus die Quinten $\bar{a}$ u. s. f. in derselben Weise, bis die Kleinheit der Pfeifen zu einem abermaligen Zurückgehen auf die Unter-Oktave nötigt. Ist $\bar{h}$, der letzte Claves naturalis, erreicht, so erhält jeder der gestimmten Töne seine reine Ober- und Unter-Oktave. Da die vollkommen rein gestimmten Terzen nicht gut, sondern zu hoch werden, so ist es notwendig, c-e, f-a, g-h, als viel und oft gebrauchte, besser zu machen. „So viel diese besser werden, so viel wird gis böser; aber daran ist, wie sich gleich zeigen wird, nicht so viel gelegen." — Um die Semitonien (b-mollen, conjuncten) zu stimmen, fängt man wieder bei f an, und stimmt dessen Unter-Quinte b *aufwärts*schwebend, damit dies zu seiner Terz d passe; dann ebenso die Unter-Quinte von b: es (dis, post re), dann deren Oktave *rein*. Die Unter-Quinte von es: as (gis, post sol) wird etwas weniger aufwärtsschwebend gestimmt, als die anderen, um der Terz gis-h bei Schlüssen in A zu Hülfe zu kommen. Da sie gleichwohl nicht ganz gut wird, „so mufs man gis nicht so

---

*) M. *Fürstenau* „*Zur Geschichte des Orgelbaus.*" (Monatshefte für Musikgeschichte, herausg. von R. *Eitner*, 1876.)

*) Die Tasten für Doppeltöne wurden „Ignoten" genannt.

**) Derartige Versuche wurden noch zu Ende des 16. Jahrhunderts gemacht. (M. s. o. S. 51.)

lang aushalten, sondern eine Pause, oder ein Läuflein u. dergl. m. einschieben, damit die Härte nicht so fühlbar werde. Etliche halten für besser, gis mit e und h zu einem Schlusse in A gut zu machen: das ist aber ein Irrtum, und die süfs- und fremdlautende Konkordanz c-es-as vorzuziehen.“ — Die Ober-Quinte von h: fis (post fa) wird um des Dreiklangs d-fis-a willen abwärtsschwebend gestimmt, so auch die Quinte von fis, damit sie zu einem Schlusse in D brauchbar sei. Wenn auch cis mit gis nicht akkordiert, so kommt wenig darauf an, da beide mit einander nur in der „musica ficta“ (bei der Transponierung) vorkommen. — Welchen Beschränkungen unterlag damals die schaffende Kunst bei Tasten-Instrumenten!

Die von Schlick aufgestellte Ordnung beim Stimmen gründet sich lediglich auf die am sichersten aufzufassenden Intervalle: auf die Quinten und Oktaven, und benutzt die schwieriger zu beurteilenden Terzen nur zur Vergleichung. Die um 60, 70 Jahre späteren Ammerbach und Antegnati lassen kleine und grofse Terzen aus freier Hand stimmen! Der Altmeister Schlick war ein denkender, pädagogischer Kopf und auf dem Felde der Harmonie wohl zu Hause. Er legt überall die Gründe für sein Verfahren dar, betrachtet die Sachen stets von allen Seiten, und indem er ein klares Bild von der damaligen chromatischen Skala der Orgel giebt — von dem, was den Modulationskreis bedingte — regt er zugleich an zur Erweiterung dieses Kreises, zum Ausschauen nach „süfs und fremd lautenden“ Konkordanzen.

Die beiden noch übrigen Kapitel, das 9. und 10., handeln von den Windladen und den Bälgen. Die letzteren gehören noch der ältesten Sorte, den in unregelmäfsigen Falten zusammensinkenden an;*) die Windladen dagegen zeigen bereits die erste damit vorgegangene Verbesserung an, die der willkürlichen Register-Veränderung vermittelst der Schleifen. Leider geht aus der Darstellung nicht hervor, ob der Hauptkörper der Windlade, wie sicher vom Jahr 1600 an, aus einem Kanzellenverband bestand, oder aus einem kanzellierten Bohlenstück, wie oben beschrieben.

Der weitere Fortgang des deutschen Orgelbaus im 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts läfst sich erkennen aus den Mitteilungen von M. Prätorius im 2. Teile seines „Syntagma mus.“ (1619). Hiernach betreffen die zwischen 1500 und 1620 im deutschen Orgelbau gemachten Fortschritte vorzugsweise die Register, welche unter Beibehaltung der beiden bisherigen Grundformen: Flöten- und Rohr-Stimmen, und unter Benutzung derselben Materialien durch Anwendung verschiedener Mensuren mit entsprechender Intonation wesentlich vermehrt worden. Nach einer von M. Prätorius aufgestellten General-Tabelle waren seiner Zeit im Gebrauch an Rohrstimmen:

Posaune, Trompet, Schalmey, Krummhorn, Regal, Zinken, Cornetto, Sordun, Ranket, Bärpipe, Bombard, Fagot und Dulcian; an offenen und gedeckten Flötenstimmen: Prinzipal („Doeff“) mit den verschiedenen Oktaven, Quinten, der gemischten Rauschpfeife, Rauschflöte, Mixtur und Cymbel, ferner Flöte, Hohl-, Wald-, Schweizer- und Sifflöt, Schwiegel, das konische Gemshorn (Spillflöt) mit der Spitzflöt, Flach- und Blochflöt, Dulzaen oder Dolkan, Querflöt (Flauto traverso), die verschiedenen Gedakte, als: das eigentliche Gedakt, die Quintatön, das Nachthorn, der Sub-Bafs und Untersatz, endlich die Rohrflöte. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts wurden erfunden:

1. Offenflöt oder Viol (von Julius Antonius 1585 in der neuen Orgel in St. Marien in Danzig angewendet);
2. Duneken (in derselben Orgel);
3. Pommert oder Bombard (1505 von Heinrich Glovatz in der von ihm zu Rostock erbauten Orgel aufgestellt);
4. Barem, ein Äqual, d. h. 8-füfsiges Gedakt, „gar still und linde intoniert“ (in derselben Rostocker Orgel);

*) Die hölzerne Ober- und Unterplatte war mit Rindshaut, die sich in die eigenen Falten legte, verbunden. Gottschalk Borchert, ein hamb. Orgelbauer, verbrauchte i. J. 1597 zur Ausbesserung der 21 Bälge in der St. Marien-Orgel zu Danzig 70 Kuhhäute.

5. Viola di Gamba 8 F. (in der Orgel von Esaias Compenius [† 1615 zu Bückeburg] zu Bückeburg);

6. Dui- oder Doppelflöt (ebenfalls von E. Compenius erfunden, Syntagma mus. II, 140);

7. Borduna 24 F., d. h. von F anfangend, (stand in einem in der St. Peterskirche zu Lübeck von Gottschalt Burchart oder Borchert aus Hamburg († 1597 zu Lübeck) aufgestellten Werke).

An Stimmen-Reichtum fehlte es also den damaligen Orgeln nicht, aber die von 1570 bis 1620 dominierenden Koloristen verstanden keinen Gebrauch davon zu machen, trotz Ammerbachs Vorrede!

An Windladen waren in jener Zeit gebräuchlich die heute noch übliche sogenannte Schleiflade und die aus Holland eingeführte, jetzt noch in Nord-Deutschland (im Braunschweigischen)*) in einzelnen Exemplaren vorhandene Springlade. Beide Gattungen unterscheiden sich durch die verschiedenartige Einrichtung zum Öffnen und Absperren der Register, und sind im übrigen vom Windkasten an bis zum Verschlufs der oberen Kanzellen-Öffnungen gleich. Diese letzteren werden bei der Springlade nicht verspundet, sondern eine jede wird mit einem Pfeifenstock, der wegnehmbar ist, in der Richtung von vorn nach hinten winddicht zugedeckt: also ist für jede Taste eine Kanzelle und ein Pfeifenstock vorhanden! Ein jeder Pfeifenstock enthält so viel von oben nach unten durchgehende Bohrungen, als die Windlade Register zählt. In die oberen Öffnungen dieser Bohrungen kommen die Pfeifen zu stehen, die unteren dagegen werden eine jede mit einem Ventilchen geschlossen, das durch eine einschenklige Feder an die untere Fläche des Pfeifenstocks angedrückt wird. Auf jedem Ventilchen steht ein starker Stift senkrecht und locker im Pfeifenstock, über den er einige Zoll — einer genau so viel, wie der andere — hinausreicht. Diese Stift-Enden, soweit sie zu einem und demselben Register gehören, stehen von rechts nach links in schnurgerader Linie; über ihnen schwebt in geringer Entfernung eine entsprechend lange unbiegsame Leiste, die mit dem Registerzug verbunden ist. Wird das Register gezogen, so senkt sich die Leiste auf die Stifte und drückt durch diese die sämtlichen Ventilchen eines Registers auf: dasselbe ist klangbar, jede Pfeife desselben klingt, wenn durch die Taste die Kanzelle geöffnet und Wind zugelassen wird. Jeder Registerzug mufs eingeklinkt werden, da ihn sonst der Widerstand der Ventilchen zurückschnellen würde — woher der Name Springladen.*) — Die Springladen kamen schon im Verlaufe des 17. Jahrhunderts wieder aufser Gebrauch, da sie das Regierwerk schwerfällig machten, oft Nachhülfe erforderten, und keine Absonderung einzelner Manualstimmen (zur Verstärkung der Bässe), wie damals beliebt war, zuliefsen.

Das Pedal gehörte bereits beim Eintritt des 16. Jahrhunderts zu den regelrechten Erfordernissen einer Kirchen-Orgel, wie man aus Schlicks „Spiegel der Orgelmacher etc.“ mit Bestimmtheit sieht. Der Organist Leonhard Kleber († 1524) teilt den Inhalt seiner Tabulatur in Stücke, die manualiter, und in solche, die pedaliter zu spielen sind.

Die Art, wie man das Pedal beschaffte, war verschieden; dafs es das Fundament der Orgel bilden solle, blieb überall der Grundgedanke. Die primitivste Art war wohl das einfache Anhängen der Pedaltasten an die tiefsten Tasten des Manuals. Darauf mag das „Absondern“ gewisser Manualstimmen zu den Bässen gefolgt sein. Bei einer um das Jahr 1550 in Herzogenbusch gefertigten und in der St. Johannis-Kirche zu Lüneburg aufgestellten Orgel mit 3 Manualen und 27 Stimmen auf Springladen, die eine Absonderung nicht zuliefsen, war das Haupt-Manual in der Tiefe um eine Oktave verlängert und hier das Pedal angehängt, — ob weiter?

*) M. Prätorius in Wolfenbüttel scheint die Springladen begünstigt zu haben (Synt. mus. II, 108); A. Werkmeister in Halberstadt warnte davor (Orgelprobe, 1716, S. 42).

*) Die neuere Kegellade hat mit der Springlade nur die Anzahl der kleinen Ventile gemein, welche herauskommt, wenn man Register- und Tastenzahl mit einander multipliziert. Die Springlade hatte noch aufserdem (wie die Schleiflade) die Kanzellen- oder Spiel-Ventile.

wird nicht gesagt. Auf dieser Verlängerung der Windlade standen die nur 8füfsigen Bässe Nachthorn, Bauernflöt und Trompet. Ein 16füfsiger Bafs, als besonderer „Pedal-Untersatz“, wurde 1580 neben die Orgel gesetzt. Die drei vorhandenen Prinzipale hatten nur 4 Fufs Tongröfse.*) Die oben erwähnte Absonderung wurde auch beibehalten, als man anfing, dem Pedal selbständige Bässe (wie es z. B. der eben erwähnte Untersatz war) zu geben. Eine beliebte Absonderungsart des Prinzipal 16 fürs Pedal bestand darin, dafs die grofse Oktave Pfeifen mit der kleinen Oktave der Tastatur verbunden und auf solche die Wirkung einer 32füfsigen Stimme erzielt wurde. Für die grofse Oktave seiner Klaviatur erhielt das Pedal besondere 32füfsige Pfeifen, gewöhnlich aber nur bis F, woher das Register Prinzipal 24 Fufs genannt wurde.**) Dies Verfahren war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in Italien und Frankreich bekannt, wahrscheinlich auch in Spanien. Die Franzosen liefsen die tiefsten Töne (C bis E) nicht fehlen, sondern füllten sie mit Quinte $10^2/_3$ Fufs***) aus.

Die Registerzüge, die bei den Schleifladen im ganzen unschwer zu bewegen waren, endigten, soweit sie zum Hauptwerk und Pedale gehörten, zu beiden Seiten der Klaviaturen in horizontal neben einander liegenden eisernen Armen; der Arm wurde, wenn ein Register angezogen werden sollte, abwärts gedrückt und eingeklinkt. Für das Rück-Positiv ragten die eisernen Arme in schräger Richtung hinter dem Spieler aus dem Gehäuse hervor. Sie wurden seitwärts gezogen und griffen unmittelbar in die Schleifen. Auf eben so kurzem Wege griffen die oben auf der Seite liegenden Züge des in der Regel winzigen Brustwerks in die Schleifenköpfe ein.

Die Bälge bestanden um 1500 aus 9 bis 10 Fufs langen, 3 Fufs breiten und 3 Finger starken Kiefer- oder Eichenholz-Platten, deren je zwei durch angenagelte präparierte Rindshäute so mit einander verbunden waren, dafs der aufgezogene Balg die Gestalt eines Keils hatte. Früher wurden immer zwei und zwei der Bälge durch einen Mann bedient, der, oben an einer Querstange sich festhaltend, mit jedem Fufs in einem an der Oberplatte befestigten hölzernen Schuh stand und beide Bälge abwechselnd aufzog und zudrückte. Diese Bälge waren klein, von leichtem Holz, und hatten nicht mehr Aufgang, als es die Kniebewegung zuliefs.*) Die Ungleichheit der Winddichte, wie sie aus den unregelmäfsigen Falten des Leders hervorging, konnte durch die Kleinheit und Vielheit dieser Bälge und die Art, wie sie getreten wurden, nur vermehrt werden. Im 15. Jahrhundert ging man zu gröfseren Bälgen mit höherem Aufgang und beschwerter Oberplatte über; sie brauchten nur aufgezogen zu werden, und schlossen sich durch das Gewicht der Oberplatte von selbst. Hiermit war der erste Schritt zum Gewinn einer gleichmäfsigeren Luftströmung gethan. Wesentliches geschah im 16. Jahrhundert zur Ausgleichung des Windes. Zunächst wandte Hans Lobsinger in Nürnberg (1510 bis 1570) für jeden Balg eine Anzahl hölzerner Falten an, die sich regelmäfsig fächerförmig öffneten. Frankreich behielt diese Gattung Bälge lange im Gebrauch. Um das Jahr 1570 verringerte Henning in Hildesheim die Falten auf eine einzige gröfsere, und stellte damit Faltenbälge her, wie die noch gebräuchlichen. Ein sicheres Mafs, die Windstärke zu messen und zu regeln, erfand der in mathematischen und physikalischen Wissenschaften erfahrene Orgelmacher Christian Foerner**) in seiner Windwage, die ihrerseits auf die Anwendung der Balgfedern, der Gegengewichte u. s. w. führte.

Der Umfang der Manuale erstreckte sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts — zur Zeit C. Paumanns und des Orgelmachers H. Traxdorf; beide in Nürnberg — von ♮ (jetzt H, früher h bezeichnet) bis zu dd ($\overline{d}$); der des Pedals von A B bis b.***) Im

*) Synt. mus. II, 170.

**) So z. B. in der 1604 von E. Compenius erbauten Dom-Orgel zu Magdeburg.

***) Die Herstellung einer 32füfs. Stimme „auf akustischem Wege“ ist also keine neue Erfindung.

*) Man sehe Synt. mus. II, Tafel 26.

**) Chr. Foerner wurde zu Wettin i. J. 1610, also 100 Jahre nach H. Lobsinger, geboren. Er starb 1678.

***) Synt. mus. II, 110.

Jahre 1493, als der Nürnberger Orgelmacher Konr. Rotenburger seine nur 18 Jahre früher aufgestellte Orgel in Bamberg erweiterte, führte er das Manual in der Tiefe bis zu F (ohne Fis und Gis), in der Höhe bis zu a̅, das Pedal hinab bis zu F G A. Diese Orgel zählte 9 Bälge. Schlick (1500) erweiterte das Pedal überhaupt bis zu h c̅. Indem er für b eine Untertaste (wie bisher) und für h dagegen eine Obertaste verlangte, störte er die gleichmäfsige Anordnung der verschiedenen Oktaven und gab ein Beispiel, das für die Zukunft verhängnisvoll wurde. Die Orgelmacher fuhren in der Erweiterung des Ton-Umfangs fort, besonders nach der Tiefe hin, legten aber die Tasten für die neu eingeführten Töne ganz nach Gutdünken, so dafs bis zu der Zeit, wo man die grofse Oktave im Manual und Pedal vollzählig oder doch wenigstens gröfstenteils vollzählig chromatisch*) besafs, alle Übereinstimmung zwischen den Klaviaturen aufgehoben war. Einige Beispiele, zu denen mir Prätorius verhilft, wenn ich sie nicht selbst noch gesehen, werden ein Bild von der Anordnung oder vielmehr Unordnung gewähren, die längere Zeit in dieser Beziehung vornehmlich im 17. Jahrhundert herrschte, und welche die Orgelspieler sich ruhig gefallen liefsen. Selbst Prätorius, indem er diese schönen Sachen aufzeichnet, hat dafür kein Wort des Unwillens!

Im Jahr 1614 erbaute der gesuchte churfürstlich sächsische Hof-Orgelmacher Gottfried Fritzsch**) in der Schlofskirche zu Dresden eine neue Orgel nach den Angaben des Hof-Organisten Hans Leo Hassler († 8. Juni 1612), in welcher die Manual- und Pedal-Tasten folgendergestalt neben einander lagen:***)

D E B cis dis
C F G A ♮ c d u. s. f.

Dem historischen Verlaufe entsprechender, wenn auch sonst nicht vernünftiger, war die Anordnung der Manual-Tasten nach Ammerbach (1571):

C D B cis dis
E F G A h c d u. s. f.

Der fürstl. erzbischöfl. magdeburgische Orgelmacher Heinrich Compenius machte die Pedal-Klaviatur der Kloster-Orgel zu Riddagshausen noch verwickelter durch das neu aufgenommene Fis und Gis:

Fis Gis
D E B cis dis
C F G A ♮ c d u. s. f. bis d̅ e̅.*)

Esaias Compenius, der Erbauer der Magdeburger Dom-Orgel, fügte der zweiten Pedal-Oktave in der Orgel zu Bückeburg doppelte Semitonien (Ignoten) bei, als Wiederholung eines 100 Jahre früher in Süddeutschland gemachten und verunglückten Versuchs;**) und da er die grofse Oktave gerade so angeordnet hatte, wie durch Heinrich Compenius in Riddagshausen geschehen, so liefs die Verwirrung nichts zu wünschen übrig.

Verständiger als Esaias Compenius und die beiden graduierten Orgelmacher legte der ehemalige Tischler Hennig, der Erfinder der einfaltigen Spannbälge, seine Klaviaturen an:

Dis Fis Gis B cis
C D E F G A H c u. s. f.***)

Das dem untergelegten Plane nach verhältnismäfsig vollkommenste Orgelwerk aus dem 16. Jahrh. wurde von dem Orgelmacher David Beck aus Halberstadt in den Jahren 1592 bis 1596 in der Schlofskirche zu Grüningen aufgestellt. Es enthielt im Haupt-Manual 13, im Rückpositiv 14, im Brustwerk 7, im Pedal 26, zusammen 59 Stimmen. Den im übrigen chromatisch geordneten Klaviaturen fehlte Cis und Dis. 8 Bälge von 8 Fufs Länge und 4 Fufs Breite versahen das Werk mit Wind. Sie waren vielfaltig und gingen in Fächergestalt nahezu 2 Ellen weit auf. 54 Examinatoren, darunter berühmte Leute wie Hans Leo Hassler, Michael Prätorius u. A. prüften und lobten (mit einer einzigen Ausnahme) das unter einem Aufwande von

*) Zunächst wurden Fis und Gis, für welche Schlick eifert, aufgenommen, dann Dis; erst anfangs dieses Jahrhunderts bürgerte sich Cis ein.

**) „Gottfr. Fritzsch“ von Otto Kade. (Monatshefte für Musikgeschichte von R. Eitner, Berlin, 1871, S. 90.

***) Synt. mus. II, 186.

*) Synt. mus. II, S. 199.

**) Schlick meldet davon.

***) Synt. mus. II, S. 178.

10000 Thalern hergestellte (in der Folge schlecht bewährte) Werk, dessen interessante Schicksale A. Werkmeister im „Organum redivivum Gruningense“ etc. (1705) erzählt.

Auf schmuck-, wenn auch nicht immer auf geschmackvolle Gehäuse wurde auch im 16. und 17. Jahrhundert viel gegeben. Schlick würde manchmal Veranlassung gehabt haben, über „Rohraffen-Gesichter“ zu schelten. Das Gehäuse der Magdeburger Dom-Orgel vom Jahre 1604 kostete genau so viel wie das 40-stimmige Orgelwerk; dafür hatte es auch unter 42 Figuren 12, die sich bewegten, und einen „krähenden Hahn“! — Eines der schönsten alten Gehäuse ist das noch vorhandene der Marien-Orgel zu Danzig. Anderer Art, aber von guter Wirkung, ist das der vorhin erwähnten Grüninger Schlofs-Orgel, welches jetzt, an unvorteilhafter Stelle, in der St. Martini-Kirche zu Halberstadt steht.*) In seinem mehrfach citierten Syntagma mus. (II. Teil) teilt Prätorius die von ihm selbst entworfene Disposition einer Orgel mit 3 Manualen von je 16 Stimmen mit, die, trotz ihrer Gröfse, sehr wohlfeil herzustellen sein sollte. Das 1. Manual war von 16-, das 2. von 8-, das 3. von 4-Fufs Ton. Das Geheimnis lag einfach darin, dafs jedes Register 6 Oktaven, statt 4, an Umfang hatte, das Pfeifwerk sämtlich auf einer Windlade stand und die Mechaniken der verschiedenen Klaviere bei den verschiedenen Oktaven eingriffen: das 1. Klavier bei C, das 2. bei c, das 3. bei $\bar{c}$. Für diese Sparsamkeit entschädigt der Disponent durch andere schöne Dinge, mit denen er das Werk ausstattet, als da sind: Tremulant, Stern- und Zymbelglöcklein, Kuckuck, Vogelgesang, Hümmelchen, Bock und Trummel. Was will man mehr?

Erster Abschnitt.

Die deutschen Orgelspieler des 15. und 16. Jahrhunderts.

Als die vornehmsten Vertreter der deutschen Orgelkunst von 1440 ab bis 1540 sind folgende drei zu nennen: Conrad Paumann in Nürnberg, Arnolt Schlick in Heidelberg und Paul Hofhaimer in Wien, der erstere von Bedeutung durch sein didaktisches Werk „Fundamentum organisandi“ (1452), der andere durch sein (oben beschriebenes) Buch über den Orgelbau (1511) und seine „Tabulaturen etlicher Lobgesäng“ (1512), der dritte endlich durch die Meisterschaft, mit welcher er die Orgel behandelte und durch die zahlreichen mehrstimmigen Lieder, welche er setzte. Man könnte vielleicht erwarten, diesen Dreien noch einen Vierten zugesellt zu sehen, den oftgenannten Bernhard d. Deutschen nämlich. Allein abgesehen davon, dafs wir von ihm als Orgelspieler so viel wie gar nichts mit Bestimmtheit wissen, so ist auch sein Eigentumsrecht an die ihm auf Prätorius Aussage hin zugeschriebene Erfindung des Pedals gerade so zweifelhaft, wie seine Person. Es gilt jetzt, und mit Recht, als ausgemacht, dafs das von Prätorius für jene Erfindung angegebene Jahr 1470 ein zu spätes ist, wie er überhaupt bei diesem Gegenstande nicht ohne Widersprüche mit sich selbst bleibt. Er läfst z. B. im II. Teil seines Syntagma auf der 92. Seite das Pedal im Jahre 1470 zu Venedig durch Bernhard erfunden werden, vier Seiten weiter es nur nach Venedig bringen, und (Seite 93) zu gleicher Zeit in Nürnberg eine Orgel mit Pedal aufstellen. Auf Seite 110 erzählt er ohne alle Einschrän-

*) Beim Abbruch des Schlosses Grüningen (1769) kam das Orgelwerk als Geschenk Friedrichs d. Gr. in die Martinikirche zu Halberstadt, deren Orgel ihrerseits zum gröfseren Teile für die Kirche zu Derenburg angekauft wurde (1770), zum kleineren Teil aber nach Elbingerode kam.

kung von einer 1361 im Dom zu Halberstadt erbauten, 1495 erneuerten Orgel mit Pedal. In der St. Salvator-Kirche zu Venedig soll (nach S. 110) zweihundert Jahre vor der Herausgabe des Syntagma, also im Jahr 1419, eine Orgel mit einem Pedal von 12 Tasten gestanden haben. Diese letzte Nachricht giebt vielleicht das Richtigere, da sie mit allem übrigen, was wir sonst über die Verbreitung des Pedals lesen, noch am ersten in Einklang zu bringen ist. Nun tritt aber hinzu, und es läfst sich nicht ohne weiteres zurückweisen, dafs die Belgier die Ehre der Pedal-Erfindung für einen ihrer Landsleute, den Geigenmacher Ludwig von Valbeck, der zwischen 1318 und 1385 gestorben, in Anspruch nehmen. Sie stützen sich dabei auf drei in einer flamändischen Chronik aus dem 14. Jahrhundert enthaltene Zeilen über jenen Ludwig:

Hy was d'eerste die want
Van stampien die manieren
Die man noch hoert antieren —

und finden mit Rücksicht auf die Beschäftigung des Geigenmachers als die natürlichste Erklärung des Ausdrucks stampien (stampfen, treten), dafs Ludwig ein mit den Füfsen zu spielendes Instrument erfunden habe, was unter den damaligen Instrumenten sich am ersten von der Orgel denken lasse. Da nun das Bernhard zugeschriebene Verdienst, die Zeit, in der er lebte, ja auch seine Person zweifelhaft sind — (es lebten im 15. Jahrhundert zwei Organisten dieses Namens in Venedig, bei St. Markus angestellt, und die Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen, dafs gegen 1419 ein dritter Bernhard bei St. Salvator stand) —, und ich augenblicklich zur Hebung dieser Zweifel nichts beitragen kann: so begnüge ich mich mit dieser vorübergehenden Erwähnung.

Conrad Paumann,

auch Meister Conrad von Nürnberg oder il Cieco (der Blinde) genannt, wurde um 1410 in dem reichen Nürnberg geboren, war also ein Zeitgenosse Sguarcialupos, wie er ein Schicksalsgenosse Landinos war. Mit musikalischem Talent und einem glücklichen Gedächtnis begabt, von einigen Patrizier-Familien äufserlich unterstützt, bildete er sich bald zum ersten Orgelkünstler Nürnbergs aus, und erhielt, kaum zum Manne herangereift, die Organistenstelle an der ersten Kirche Nürnbergs, der des heil. Sebald. Verschiedene Reisen, unter anderen nach Mantua und Ferrara, verbreiteten seinen Ruf und brachten ihm manche Auszeichnung. Welche Anerkennung er in der Vaterstadt fand, spricht sich am klarsten aus in den treuherzigen Worten, womit Hans Rosenbluet in dem Spruchgedicht auf die Stadt Nürnberg seiner gedenkt.*) Schon in höherem Alter stehend, ging er als Hof-Organist nach München. In der dasigen Frauenkirche fand er die letzte Ruhestätte nach seinem den 27. Februar 1473 — also 2 Jahre vor Sguarcialupo — erfolgten Tode. Hier ist auch das Denkmal noch vorhanden, das die Mitwelt ihm setzte.**)

Seit langer Zeit in der Kunstwelt fast vergessen, in den wenigen Büchern, die seiner erwähnen, nicht einmal richtig genannt, hat Paumann erst vor wenigen Jahren die ihm gebührende Beachtung wieder gefunden durch die Veröffentlichung einer auf der gräflichen Bibliothek zu Wernigerode befindlichen Handschrift aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diese Handschrift, nach dem Hauptteil ihres Inhalts „das Locheimer Liederbuch“ genannt, enthält aufser diesem Liederbuche und einer Abhandlung über die Mensuralnoten unter der Aufschrift „Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns de Nurenberga anno & 52“ eine Reihe instrumentaler 2- und 3stimmiger Tonsätze, welche teils einen instruktiven, teils den Zweck musikalischer Unterhaltung verfolgen. Die Sätze der letztern Art folgen sich nicht in ununterbrochener Reihe, sondern werden durch die erwähnte Abhandlung über die Mensuralnoten in zwei Gruppen

*) Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi in Fr. Chrysanders „Jahrbücher für musikal. Wissenschaft“. 1871, S. 71.

**) Eine Abbildung a. a. O. S. 78.
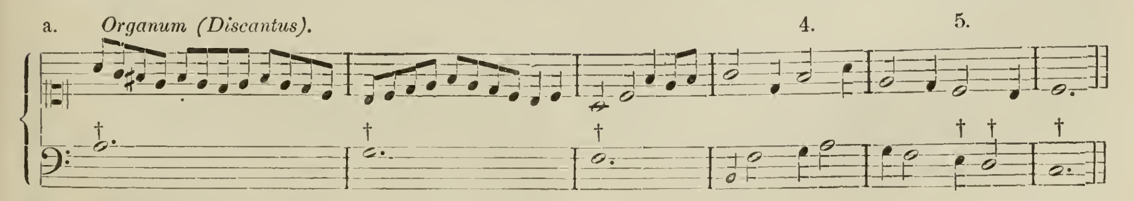
getrennt, deren erste noch zu dem Fundamentum Paumanns gehört, während die zweite, verschiedenen namhaft gemachten Tonsetzern angehörend, von dem Besitzer des Buchs gelegentlich zusammengetragen wurde. Die gesamte Handschrift, von einer Biographie Paumanns und umfassenden Anmerkungen von Fr. W. Arnold, H. Bellermann und Fr. Chrysander begleitet, findet sich veröffentlicht in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft (II. Band).

Das „Fundamentum" stellt den Meister dar als Lehrenden in einem besondern Zweige der Orgelkunst; für seine hervortretende Bedeutung als Orgelspieler mufs uns, wiebei Landino und Sguarcialupo, das übereinstimmende Urteil der Zeitgenossen bürgen. Immerhin aber dürfen wir dem Werke, als dem ältesten Dokumente deutscher Orgelkunst, das zugleich die Grundzüge giebt für die besondere organistische Thätigkeit des folgenden Jahrhunderts, nicht flüchtig vorübergehen. In 13 theoretisch-praktischen, methodisch geordneten Exempeln lehrt es die Kunst des Organisierens, richtiger gesagt: des Diskantierens (denn es werden jedem einzelnen Tone des Tenors mehrere begleitende Töne beigegeben); elf andere Sätze sind belegende Probe-Beispiele. Wie Guido von Chalis und Hieronymus von Mähren, so auch knüpft Paumann die praktische Anweisung zum Auffinden eines (figurierten) Diskants an die Intervalle der 6stufigen Tonleiter (c—a), die er auf- und abwärts als „Tenore" unterlegt. Nicht immer wird das einfache Intervall festgehalten, nicht immer bleibt der Tenor die tiefste Stimme. Die harmonischen Grundrechte fangen bereits an, fühlbar zu werden. Wo es gilt, die Harmonie nachdrücklicher zu begründen, oder auch wohl eine Ausweichung zu gewinnen: da wird der Tenor umschrieben, oder es wird vorübergehend eine dritte Stimme als die mittlere oder als die tiefste herangezogen. In den Fällen der letztern Art liegen die Anfänge der spätern selbständigen dritten Stimme, der „Basis", welche, obschon tiefer als der Tenor, in den Aufzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts gleichwohl das mittlere System einnimmt.

Die Tonschrift Paumanns besteht für den bewegtern Diskant in Noten, für den langsam fortschreitenden Tenor in deutschen Buchstaben mit den verschiedenen Abzeichen für die verschiedenen (von h, nicht von c an gerechneten) Oktaven. Die Stiele an den stets ausgefüllten Notenköpfen sind stets aufwärts gerichtet und tragen die noch jetzt gebräuchlichen Wertzeichen; für 𝅗𝅥 und 𝅝 stehen ▭ und ▬. Das Zeichen ⌣ über einem Buchstaben zeigt die eingestrichene Oktave, ein abwärts gerichteter und schräg durchstrichener Notenstiel einen versetzten Ton an. Das Notensystem zählt 7 Linien und zeigt den F-Schlüssel auf der 1., den C-Schlüssel auf der 3. und den G-Schlüssel, entspricht also demjenigen, welches wir unter Anwendung von nur 5 Linien für die Altstimme gebrauchen. Den Zeitwert der Buchstaben zeigen rot darüber geschriebene Notenköpfe an. Ein Kopf ohne Stiel giebt dem Buchstaben den Wert eines halben Schlags; ein Buchstabe ohne Noten-Abzeichen gilt einen ganzen Schlag. Die mit Rot gezogenen Taktstriche gehen senkrecht durch Notensystem und Buchstabenreihe.

Paumanns Lehrgang ist folgender:
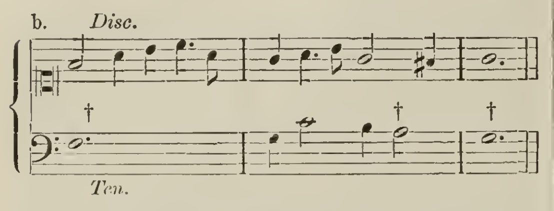
I. „Ascensus — Descensus simplex", — einfache Sekundenschritte von c bis $\bar{e}$ auf- und abwärts, das letztere mit einer der oben erwähnten Umschreibungen des Tenors, also dieser in gewissem Sinne selbst diskantiert:



Interessant ist die Einführung der Dissonanzen im vorletzten Takt; so auch im 1. Takt die Anwendung der grofsen Sexte (fis), wodurch eine vorübergehende Ausweichung nach

der Ober-Dominante G bewirkt wird. Eines der frühesten Beispiele von der Benutzung eines Septimen-Akkords (d fis a c), noch in verhüllter Gestalt (a c fis).

II. und III. Zweimalige Durchführung des Ascensus et Descensus per tercias, mit einer zur Ausweichung in die Ober-Dominante gut benutzten Umschreibung der Terz f-a (†-†):



IV. Zweite Bearbeitung des Sekundenschritts, abwärts den Tenor ziemlich frei umschreibend.
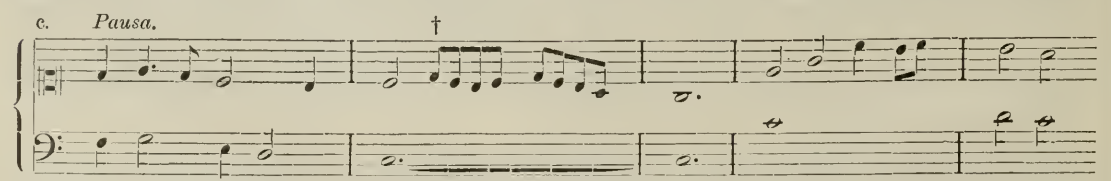
V. Ascensus et Descensus per quartas, modulatorisch reich durch die Sexten-Akkorde a-fis, e-cis und h-gis, welche zum 2maligen Ausweichen nach Gdur und Dmoll, zum 1maligen nach Amoll dienen. Die Quarte ist, wie aus Schrift und Harmonie hervorgeht, überall in den natürlichen Tönen gehalten, also auch die übermäfsige f-h.

VI. Sequitur alius ascensus (et descensus) per quartas. Harmonisch noch reicher, als die vorige Nummer, kommen hier zu den dort genannten Ausweichungen noch Fdur und Gmoll, stets vermittelt durch jenen mehrerwähnten Sexten-Akkord und unter Zuhülfenahme verschiedener Umschreibungen des Tenors. Gegensätzlich aber zu Nr. V wird hier die reine Quarte der vierten Stufe (f-b) benuzt, so dafs wir in der Art, wie in zwei neben einander stehenden Sätzen in dem einen die übermäfsige, in dem andern die reine Quarte die herrschende ist, genau demselben Verfahren begegnen, welches um ein Jahrhundert später die niederländischen und italienischen Meister bei der lydischen Tonart einschlugen.

VII. und VIII. Ascensus et Descensus per quintas.

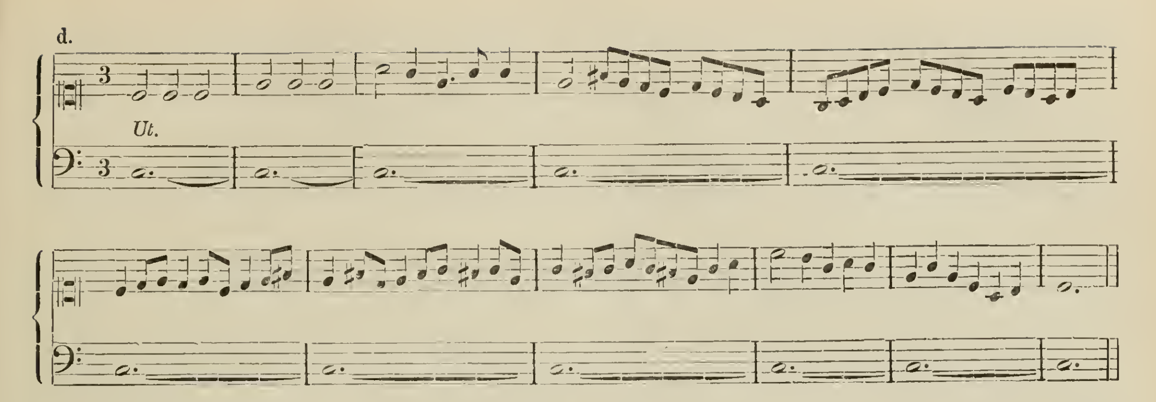
IX. Ascensus et Descensus per sextas.

Die folgenden 3 Nummern X, XI u. XII sind „Pausae“ überschrieben: 3 Reihenfolgen von Kontrapunkten über die 6stufige Tonleiter als Tenor, welche den Zweck haben, den Stillstand, wie er bei Haupt- und Nebenschlüssen eintritt, auszufüllen oder zu verkürzen, auch wohl während der vor einem Gesang eintretenden Ruhezeit auf denselben als ein Präludium vorzubereiten. Die erste Reihe besteht aus 21 Sätzchen von je zwei Takten; der jedesmalige Grundton klingt fort, während ein bewegterer von der Oktave ausgehender Kontrapunkt den ersten Takt ausfüllt und mit Eintritt des zweiten Takts in der austönenden Quinte oder Terz (seltener in der Oktave) abschliefst. Diese Sätze dienen als Beispiele, wie die Einschnitte eines Liedes — das ganze Fundamentum ist weiter nichts als eine Anweisung, Lieder, das damalige Haupt-Material für die Tasten-Instrumente, zu diskantieren —, also die für den Tenor zwischen Ende und Anfang zweier Zeilen eintretenden Pausen, nachklingend ausgefüllt werden sollen. Paumann selbst macht später Gebrauch von seinen Beispielen. In dem diskantierten Liede Nr. XV bringt er am Schlusse der ersten Zeile, während der Tenor ruht, die erste Pause von Nr. X an:



Dieselbe Pause wiederholt sich eine Sekunde höher an ähnlicher Stelle in der XVII. Nummer. — Das wären also eine Art Zwischenspiele.

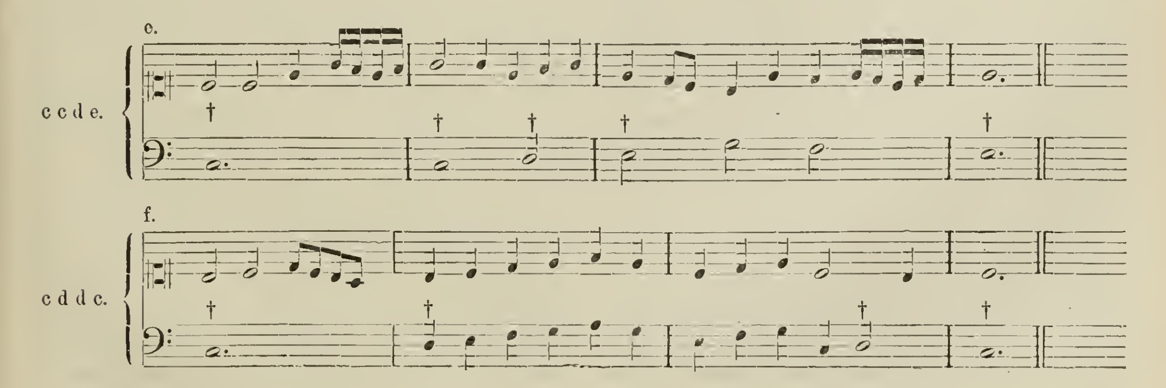
Die Sätze der zweiten Reihe, 2stimmig wie die vorigen, aber einen breiteren Raum einnehmend, bestehen aus bewegteren Kontrapunkten über einen einzigen Ton, der als Schlufston eines Satzes fortklingt, so dafs wir es hier mit Nachspielen zu thun hätten. Für jede Tonstufe ist nur ein Satz gegeben; hier der über Ut:

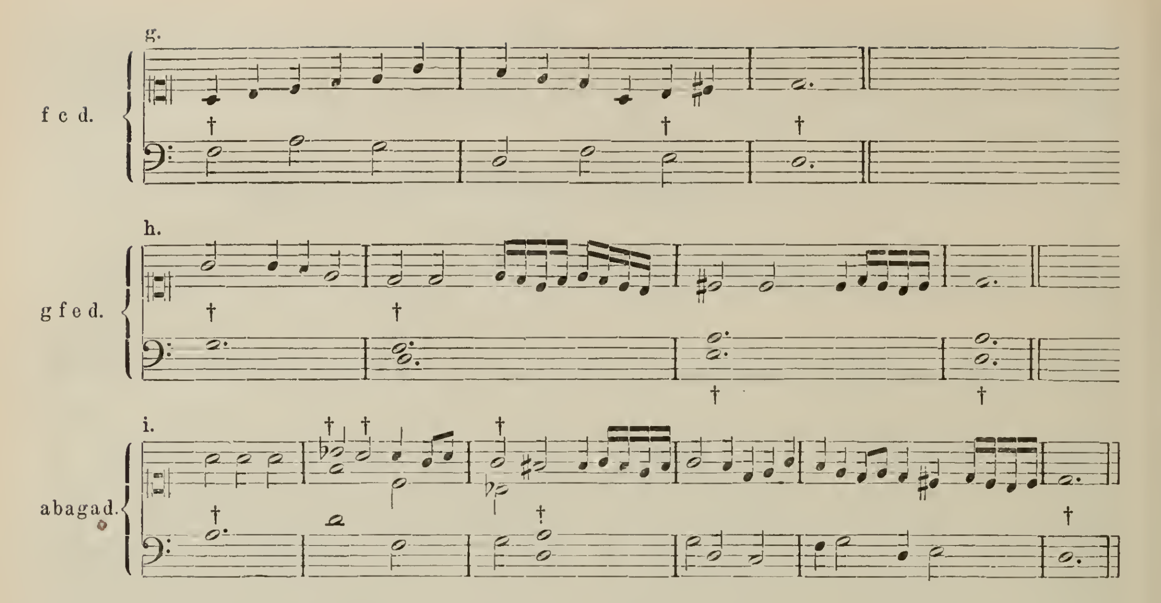


Die dritte Reihe wird leider schon mit dem 1. Satz (C) abgebrochen. Das real 3stimmige Stück hält sich durchaus selbständig, ein in sich fertiges mag es als Beispiel dienen für solche Sätze, die, für und durch sich bestehend, der Ordnung im Gottesdienst eingereiht wurden: ein Präludium im weitern Sinne. Dem unverändert im Basse — vielleicht im Pedale — fortklingenden C sind zwei hübsche und nicht ohne Konsequenz geführte Kontrapunkte beigegeben. Entschiedene Scheidung der rhythmischen Verhältnisse, ob 2/3 oder 3/2? fehlt.*)

XIII. Fundamentum breve ad ascensum et descensum — eine Reihe von längeren und kürzeren Sätzen, die zu freierem Bilden des Organums und Umbilden des Tenors anleitet. Jedem Beispiele sind die Töne, aus denen der Tenor entwickelt wurde, in Buchstaben vorgesetzt. Anfänglich auf 2, 3 beschränkt, steigt die Zahl dieser Stammtöne nach und nach auf 6. Die ganze Reihe zerfällt in zwei Abteilungen, deren eine c, die andere d zum Ausgangs- und Schlufspunkte hat. Wahrscheinlich hat auch diese Nummer dem ursprünglichen Plane nach bis zum a fortgeführt werden sollen. Immerhin bleibt sie eine der interessantesten und für die Lehrtüchtigkeit Paumanns bezeichnendsten. Bei dem vom Leichteren zum Schwereren fortschreitenden Gange wird nichts, was dem Zwecke dient, unbeachtet gelassen. Der Diskant geht von einfachen zu zierlichen Formen über (Beisp. e), zugleich gewinnt der Tenor lebhaftere Färbung; vollklingende Intervalle in unmittelbarer Aufeinanderfolge (f) oder im einzelnen Zusammentreffen (g) werden eingeführt; Fülle der Harmonie wird gewonnen durch Heranziehen einer dritten Stimme (h und i); günstige Töne des Tenors geben geschickt benutzte Gelegenheit zu Ausweichungen (i); ein freieres Schalten mit dem Stoff äufsert sich im gelegentlichen Verlegen der markierten Töne des Tenors in den Diskant (i) u. s. w.

*) Beisp.-Samml. Nr. 57.





In den beiden Schlufssätzen des eigentlichen Fundamentum überschreitet der Tenor die 6stufige Tonleiter; er erreicht in dem einen Satze die Oktave, in dem andern die Dezime. Dieser Schlufssatz, worin so ziemlich alles Dagewesene zusammengefafst ist, und mit den Formen freigebig gewechselt wird, gewährt vielleicht ein nicht zu entferntes Bild von der Art, wie der Meister die Orgel behandelte. Die Modulation ist Dmoll, Fdur, Dmoll.

Dem Fundamentum reihen sich unmittelbar an als angewandte Beispiele: 2 geistliche und 7 weltliche Lieder. Bei den letzteren gewinnt der Diskant mit der zunehmenden Erfindungsfähigkeit in gleichem Mafse die Herrschaft über den Tenor; die Rollen beider vertauschen sich, es wird, was ehedem Nebensache war, durch gefällige melodische Bildung Hauptsache; der Tenor aber beharrt in seiner bisherigen schwerfälligen Gestalt.

Vorgeschrittener sind die Bearbeitungen der dem Fundamentum nicht angehörenden Lieder: hier ist bei verschiedenen die Dreistimmigkeit Regel, der Diskant fliefsend, der Tenor ausgebildeter, das Harmonische durch Vermittelung der dritten Stimme fester gegründet, das Bewegliche Eigenschaft der sämtlichen Stimmen. Das letztere, wofür sich eine gewisse Vorliebe geltend macht, trägt besonders bei Wilhelmus legrant, vornehmlich aber bei Paumgartner ein glücklich verteiltes Kolorit.

Drei kurze Präambula von geringer Bedeutung beschliefsen die Sammlung. Das erste derselben zeigt Toccatenform, nicht mehr freilich als insofern es einer Reihe langtönender Akkorde verschiedenartige Passagen über ausgehaltenen Bafstönen folgen läfst; die beiden anderen tragen das Ansehen von Ausschnitten aus 2stimmigen diskantierten Liedern.

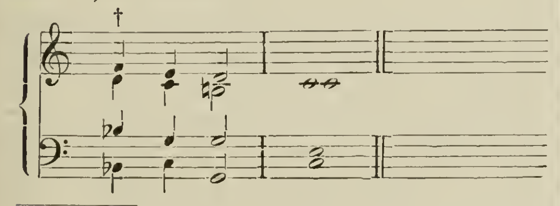
Ein Überblick über das Ganze führt zu folgenden Bemerkungen:

Der lehrerfahrene Paumann hat die bei einem nur praktischen Unterricht naheliegende Gefahr mechanischer Betreibung glücklich vermieden, indem er jeden Schritt vorwärts möglichst vielseitig behandelt und mit der Anschauung des Vorliegenden zugleich eine Ausschau bietet in das Um- und Fernliegende. Stetig in dem Bewufstsein erhalten, dafs mit einer beendigten Arbeit die Sache wohl ergriffen, aber nicht erschöpft sei, sieht sich der Schüler stets angeregt, selbstthätig aufzusuchen, was in der Weite des ihm eröffneten Gesichtskreises liegt. Die Anordnung der Beispiele ist derart getroffen, dafs sie sich von nüchternen Intervallen und gleichgültigen Fortschreitungen allmählich ablösen und zu harmonisch und melodisch gefälligen wenden. Wie herkömmlich, diente das Organum (der

Discantus) einem Tenor nur zur Begleitung; doch beginnt, kraft des natürlichen melodischen Rechts der Oberstimme, der Begleiter nachgerade als Führer sich zu verhalten, und der im gleichen Mafse zurückweichende Tenor wird für den Augenblick unmelodischer und schwerfälliger. Aber in der zur Regel gewordenen Einführung einer dritten Stimme liegt bereits die Anbahnung eines natürlichen Stimmenverhältnisses; indem die dritte Stimme zur Basis wird und die Vervollständigung und Begründung der Harmonie übernimmt, befreit sie zugleich den Tenor von den bisherigen Fesseln und öffnet ihm den Raum zu freier Ausbildung.

Die Beziehungen auf die alten Tonreihen erscheinen bei Paumann weit mehr verblafst, als bei Willaert und Buus um ein Jahrhundert später; bei ihm greifen die Dominantenfolgen weit mehr in die Modulation ein, als bei jenen jüngeren Meistern.

Die bei Landinos Kanzone bemerkte auffällige Schlufsform fängt allgemach an, einer natürlicheren zu weichen. Paumann bedient sich ihrer noch in den eigentlichen Tonsätzen, seltener in den Übungs-Exempeln; Paumgartner benutzt sie nur im Verlaufe, nicht zu Ende eines Stücks. Georg de Puteheim dagegen bevorzugt sie, und Wilhelmus legrant kennt keine andere. Während solchergestalt eine melodische Auffälligkeit aufser Gebrauch tritt, wird eine harmonische zur Gewohnheit. Es ist dies der Dreiklang auf der erniedrigten Septime am Schlusse kurz vor der Dominante*) wie hier:



*) War die Septime bei einem aufsteigenden Gange der Wendepunkt nach unten, so wurde, ohne alle weitere Anzeige, infolge einer allgemein in der Singpraxis angenommenen Regel, die kleine Septime gesungen. Daher lag ihre Benutzung zu einem Dreiklang damals nicht so fern, wie uns jetzt. Die Tonsetzer mochten darin ein Mittel sehen, die Dominante hervorzuheben durch den kurz zuvor gehörten Gegensatz (b—h).

Lange Zeit hindurch bleibt diese Gewohnheit herrschend; selbst bei Händel findet jener Akkord sich noch, wiewohl selten.

Die Tonarten sind die gewöhnlichen, im Fundamentum, wie in den Zugaben: C, 2 mal, D mit h und cis 4 mal, D mit b 2 mal, F mit b 3 mal, G mit b, e und fis 3 mal, G mit b und es 1 mal, A 1 mal. Übergangen sind also E, G mit h, und F mit h (das letztere jedoch in den Übungssätzen, wie man sich erinnern wird, beachtet).

Der Takt ist überall der dreiteilige (Tempus perfectum), 2 Sätze ausgenommen. Die schwankende rhythmische Gliederung von bald 3 × 2 und 2 × 3 findet sich nur bei Paumann.

Der benutzte Ton-Umfang reicht vom kl. c bis zum 2gestrichenen f beträgt also 2 Oktaven. Wenn im neuen Abdruck die letzte Note des 7. Takts von Nr. XXVIII grofs A, als die natürlichere Fortschreitung, in der Handschrift selbst aber klein a steht, trotz des gezwungenen Ganges, so deutet dies vielleicht auf den Mangel des grofsen A in derjenigen Klaviatur, welche Paumann benutzen wollte, oder zu benutzen hatte.*)

Lage und Führung der Stimmen lassen überall eine bequeme Ausführung durch die Hände allein zu, nur bei dem Trio Nr. 57 in unserer Beispiel-Sammlung könnte an das Pedal gedacht werden. Im übrigen widerspricht der innegehaltene Umfang der tiefsten Stimme dem der damaligen Pedale schlechthin. Aber auch der Umfang des Manuals, wie er derzeit bei der Kirchen-Orgel vorhanden gewesen sein soll, stimmt nicht zu dem der organisierten Lieder in unserer Sammlung. Paumann mag seine Übungsstücke zunächst für die Haus-Orgel und die anderen im Haus geübten Tasten-Instrumente geschrieben haben, auf denen sich die Orgelspieler vorbereiteten. Fünfzig Jahre nach Paumann waren die Kirchen-Orgeln im Tasten-Umfang den häuslichen Instrumenten

*) Der Orgelmacher H. Traxdorf in Nürnberg baute (Syntagma mus. II, 110) in der St. Sebaldus-Kirche, bei welcher Paumann Organist war, zwischen 1465 und 1475 eine „grofse" Orgel, deren Pedal von A (A re) bis zu kl. b reichte; das Manual begann erst mit ♮ (H), und endigte mit dd ($\bar{\bar{d}}$).

nachgekommen. Der Stoff für die einen, wie für die anderen war derselbe. Wir finden zu Anfang des 16. Jahrhunderts diskantierte Lieder mit ausdrücklich vorgeschriebenem Pedal.

Paulus Hofhaimer.

Während der Zeit, da unter den überall gefeierten Niederländern Josquin, der Schüler Okenheims, der gefeiertste war, glänzte zu Wien als des kunstsinnigen Maximilian I. Hof-Organist, inmitten der von seinem Spiel begleiteten, auf „brabantisch diskantierenden" Ausländer der deutsche Paulus Hofhaimer. Geboren zu Radstadt im Salzburgischen im Jahre 1459,*) stand er in seinen jüngeren Jahren bei dem Erzherzog Sigismund in Diensten; nach dessen Tode trat er in die obgemeldete Stellung. In Wien lebten dieser Zeit unter anderen: Heinrich Isaak und sein Schüler Ludwig Senft, der Matador des deutschen weltlichen Liedes; seit 1500 war Josquin daselbst Kapellmeister der gutbesetzten Hofmusik. In solch einer Umgebung fehlte es Hofhaimer an Anregung nicht, bald auch gehörte er zu den Künstlern ersten Ranges. Der ritterliche Maximilian zeichnete ihn aus, er erhob ihn in den Adelstand und gab ihm vielfältige Beweise seiner Gunst.**) Hofhaimer vergalt dies durch treue Anhänglichkeit an des Kaisers Person. Wenn er nach dessen Tode (1519) ohne Amt blieb und in Radstadt***) seinen Aufenthalt nahm, wo er 1537 verstarb, so ist das vielleicht ein Zug, in welchem jene Anhänglichkeit sich ausspricht. Hofhaimer sammelte so ziemlich alle die Ehren ein, welche früheren Kunstgenossen vereinzelt zu teil geworden waren: die Gunst eines Fürsten, wie sie Landino beim Dogen, Sguarcialupo bei Lorenzo von Medici genossen; die begeisterte Verehrung mitlebender Dichter und Schriftsteller, wie sie beide erfahren, die

*) So Achleithner; Ambros setzt 1449.

**) C. F. Becker: „Die Hausmusik in Deutschland." Leipzig 1840, S. 19.

***) Fétis „Biogr. univers.") erzählt, Hofhaimer habe zu Salzburg eine Orgelschule eröffnet, sagt jedoch nicht, woher er diese Nachricht hat.

Ritterbürtigkeit Paumanns als Ritter des goldenen Sporns, wozu ihn Ladislaus von Ungarn erhoben; für Lorbeerzweig und Ehrenschwert entschädigte der kaiserliche Adel. — Kompositionen für die Orgel von Hofhaimer sind nicht auf uns gekommen. Eine Vorstellung von seiner Orgelkunst zu gewinnen, müssen wir uns an seine Gesänge und an jene Schilderung halten, welche Othomar Luscinius, sein Zeitgenosse, davon giebt.*) Dieser allzeit schlagfertige Gegner von Erasmus Roterodamus und Ulrich von Hutten sagt in seiner „Musurgia" über Hofhaimers Orgelspiel:**) „Nie wird er durch Gedehntheit ermüdend, oder durch Kürze ärmlich; wohin er Geist und Hand richtet, führt ihn ungehindert ein freier Gang; da ist nichts Nüchternes, nichts Kaltes, nichts Mattes in dieser engelgleichen Harmonie; in reich strömender Erfindung und sicherer Führung ist alles voll Wärme und Kraft; die wunderbare Gelenkigkeit seiner Finger stört nie den majestätischen Gang seiner Modulationen, und es genügt ihm nie, etwas nur Gediegenes gespielt zu haben, es mufs auch erfreuend und blühend sein. Es hat ihn keiner übertroffen, keiner auch nur erreicht." — Neben dieses sprechende Zeugnis eines kunstgebildeten Zeitgenossen setze ich das Urteil eines neueren Forschers,**) dem ich auch jenes Citat entlehnte. Auf ihn macht Hofhaimers Lied „On frewd verzer"***) den Eindruck eines kraftvollen Orgelpräludiums. In der That weicht jener dreistimmige Satz von den meisten anderen Liedern Hofhaimers zu gunsten orgelmäfsiger Haltung in manchen Beziehungen ab. Jene Lieder erscheinen wie einfach figurierte Choräle mit meistens gleichzeitig durch alle Stimmen gehenden Zeilen-Einschnitten, und das ist's, was ihnen — nicht das Choral-, sondern das Orgelmäfsige nimmt und ihre Verschiedenheit mit jenem einzelnen Liede erzeugt. In diesem letztern werden alle Einschnitte der

*) O. Luscinius ist zu Strafsburg gegen 1485 geboren, war einige Zeit daselbst Organist und starb als Kanonikus bei St. Stephan in Wien.

**) Ambros, „Geschichte d. M." II, S. 374.

***) Beisp.-Samml. Nr. 58, nach der freundlichen Mitteilung des Herrn J. J. Maier, Kustos bei d. musikal. Abteilung d. kgl. Hof- u. Staats-Bibliothek zu München.

Melodie, auch der Haupt-Abschnitt zu Ende des 1. Teils, durch den ungestörten Fortgang der beiden tieferen Stimmen gedeckt, und das Ganze strömt um so ununterbrochener, also um so orgelmäfsiger dahin, als überhaupt in den verschiedenen Stimmen nur kurze Pausen eintreten, und da, wo dies geschieht, der Verband der anderen um so enger erhalten wird. Im übrigen entwickeln sich, von den wenigen vorkommenden Imitationen abgesehen, die Stimmen formal unabhängig voneinander, so dafs die Harmonie das alleinige verknüpfende Band verbleibt. Wenn dem Orgelspiel Hofhaimers die gleich sichere Haltung, derselbe ruhige und ungehemmte Flufs, die gleich einfache und nachdrückliche Harmonie eignete, wie jenem Lied, so gebührt dem Orgelmeister die Stelle neben Schlick, der ihm in der Ausführung gröfserer Züge vor-, in Milde der Harmonie nachsteht.

Die einzige mir bekannt gewordene geistliche Komposition von Hofhaimer ist ein 3-stimmiges „Tristitia vestra“.*) Die nach Art einer altkirchlichen Weise gehaltene Haupt-Melodie liegt in der Oberstimme, die beiden Nebenstimmen, unter sich durch kanonische oder fugierte Einsätze motivisch verknüpft, bewegen sich in 4-, ja 8mal schnelleren Noten; erst nach Abschlufs des Hauptgesanges schliefst sich die Oberstimme dieser schnelleren Bewegung an. Das Ganze läfst recht gut die Umgestaltung zu einem Orgelsatze für 2 Manuale und Pedal zu.

Hofhaimers Name ist vorzugsweise durch seine mehrstimmigen deutschen weltlichen Lieder lebendig erhalten worden.**) Ein einfaches natürliches Wesen bleibt aller Eigenschaft, gleichviel, ob der schlichte, nur mit wenigen Durchgängen gefärbte Satz dem Choralstyl sich nähert, oder eine lebhaftere Bewegung sich regt, an welcher auch der Tenor in feingezogenen Wendungen sich beteiligt. Gewöhnlich 4stimmig, lassen doch verschiedene dieser Lieder, die noch zu des Komponisten Lebzeiten 3stimmig „abgesetzt“ wurden, wahrnehmen, wie der Satz bereits mit der dritten Stimme die harmonische Vollständigkeit erreicht, und die vierte Stimme (der Alt) eigentlich nur eine Zugabe, aber eine meisterlich eingefügte Zugabe ist. Hofhaimers Lieder werden, wie das nachher näher zu beschreibende Tabulaturbuch Leonhard Klebers v. J. 1525 beweist, von den gleichzeitigen Orgelspielern zur Übertragung auf die Orgel gern benutzt, aber wir begegnen auch noch manchem derselben in den nach 1570 gedruckten Tabulaturen der deutschen Koloristen.

Von den zahlreichen Schülern Hofhaimers nennt O. Luscinius aufser Wolf Grefinger in Wien, von dem 3 Lieder in „65 teutscher Lieder“ (um 1536 gedr.) stehen, noch die Organisten Hans Bucher (Buchner, Pucher) in Konstanz, Kolmann in Bern, Conrad in Speyer, Schachinger in Passau und den sächsischen Hof-Organisten Johann von Cöln. Einiges, was Hans Bucher kolorierte oder diskantierte, findet sich in L. Klebers Tabulaturbuch; eines seiner Lieder („Verlorener Dienst“) in N. Ammerbachs Tabulatur (1570). Auch von Conrad in Speyer hat uns Kleber einige diskantierte Arbeiten aufbewahrt.

Arnolt Schlick sen.,

gleich Paumann erst seit kurzem der Vergessenheit entrissen, war 1511 bereits bejahrter Organist in Heidelberg. Er soll aus Böhmen stammen; sein Geburts- und Todesjahr sind unbekannt. Von seinen Lebensverhältnissen wissen wir nur, was wir durch ihn selbst erfahren. Danach gewann ihm auf verschiedenen Reisen in Deutschland und Holland sein Orgelspiel „bei Kaisern, Königen, Kurfürsten etc.“ viel Ruhm und Ehre. Im Jahre 1495 befand er sich während des grofsen, durch die Aufrichtung des Landfriedens und die Einrichtung des Reichs-Kammergerichts denkwürdigen Reichstags zu Worms, und hatte hier Gelegenheit, dem Priester Sebastian Virdung*) in Dingen, die dessen „Ehre

*) Durch die Güte des grofsherzogl. mecklenb. Chor- und Musikdir. Herrn Otto Kade in Schwerin.

**) O. Kade, „Die deutsche weltl. Liedweise“. Mainz 1874, S. 15 u. ff.

*) Seb. Virdung, aus Annaberg gebürtig, lebte als Priester und Organist zu Basel. Hier erschien 1511 seine „Musica getutscht etc.“, ein dialogi-

und Glimpf“ betrafen, bei Fürsten, Herren und anderen Personen förderlich zu sein. Dafür dankte ihm dieser durch einen in Sachen der Lauten-Tabulatur gegen ihn gerichteten Angriff, wobei er sogar Schlick wegen seines körperlichen Gebrechens der Blindheit nicht schonte. Es ist ungewifs, ob Schlick, wie Landino und Paumann, blind geboren, oder erst später durch ein unglückliches Geschick des Augenlichts beraubt wurde. Manche Anzeichen lassen das Letztere vermuten. So schreibt ihm sein Sohn: *) „Sei nicht betrübt, noch such Rache, dafs Dir das Glück hingenommen hat Deine äufserlichen Augen.“ — Hingenommen wird nicht, was einer nie besessen. Er selbst vergleicht den Unterschied zwischen „ficta musica“ und „genus chromaticum“ mit dem Unterschied in der Substanz des Main- und Rheinwassers beim Zusammenflufs beider Ströme. Sicherlich denkt er dabei nur an die äufserliche Kennzeichnung dieses Unterschieds durch die Farbe. Eine von der Farbe hergenommene Vergleichung liegt nicht in der Sphäre eines Blindgeborenen. — Endlich enthält sein weiter unten zu besprechendes Buch über den Orgelbau Beobachtungen über nicht immer greif- und fühlbare Äufserlichkeiten, wie sie ein Blindgeborner nur mühselig und unter viel Zeitaufwand und besonders günstigen Umständen machen könnte, und, wenn er sie gemacht hätte, allem Vermuten nach etwas rigoros aussprechen würde. Das thut Schlick nie, obwohl es ihm nicht an Selbstgefühl fehlt. — Im Druckjahr von Ornithoparchs **) „Mikrologus“, 1517, lebte Schlick noch, da ihn der Verfasser in seiner Widmung des 4. Buchs persönlich anredet, doch mag sein Tod bald danach erfolgt sein. Und fast zugleich erlischt sein Name und die Erinnerung an seine Werke; erst der Gegenwart war es vorbehalten, sie wieder zu beleben. Michael Praetorius, der in der „Organographia“ (1619) alle Ursache hatte, seiner zu gedenken, erwähnt ihn nicht ein einziges Mal, während Virdung eine von ihm oft citierte Persönlichkeit ist.

Die beiden Werke Schlicks: eine Schrift über den Orgelbau und eine Sammlung von Tonsätzen für die Orgel und für die Laute, sind aus Peter Schöffers Offizin hervorgegangen, und wahrscheinlich die ältesten gedruckten Werke für und über die Orgel. Sie verbreiten über vieles ein neues Licht, berichtigen manche vorgefafste Meinung, klären unsere Vorstellungen von den damaligen deutschen Orgeln auf und belehren durch sichere Anschauung über das bessere deutsche Orgelspiel in jener Zeit, indem sie zugleich einen Lichtstrahl, wenn auch fast nur der Vermutung, vorwärts werfen in jene gleich nach Schlick eintretende, für das deutsche Orgelspiel so dunkle Zeit.

Von dem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten etc.“ erhielt der Leser bereits ausführliche Nachricht in dem vorhergehenden Abschnitte über den Orgelbau in Deutschland seit 1500 bis 1700.

Das praktische, neuerdings unverdienter Vergessenheit entrissene Werk *) Schlicks, in seiner Art von nicht geringerer Bedeutung, als jenes über den Orgelbau, enthält, wie es auch der Titel besagt:

„Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein, uff die orgeln und lauten — — von Arnolt Schlicken — — tabulirt vñ in den truck in d'ursprugklichen stat der truckerei zu Meintz wie hienach volgt verordnet.“ — Am

sierter Auszug aus einem gröfsern, ungedruckt gebliebenen Werke über die deutsche Musik, welches O. Luscinius in seiner „Musurgia“ zum Teil ins Lateinische übertrug (Musica getutscht in faksimiliertem Umdruck, Templin, Redakt. d. Monatshefte für Mus.-Gesch. 1882). Virdung war, nach eigener Erzählung, der Schüler eines musikkundigen Doktors der Medizin, Johann de Susato („de Soest en Souabe“ sagt Tétis). In der von P. Schöffer 1513 gedr. Sammlung 4stimm. „teutscher L.“ gehören die Nummern 48, 49, 52 und 54 Virdung an.

*) Arnolt Schlick jun.; er ist der Verfasser des auf der kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen Manuskripts „de Musica poetica“ (s. Leipz. Allgem. musik. Zeitung, XXXIII Jahrg. Nr. 23).

**) Andreas Ornithoparchus lebte in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Magister der freien Künste zu Meiningen. Der geistreich und witzig geschriebene „Mikrologus“ entstand aus Vorlesungen, die O. in Tübingen, Heidelberg und Metz gehalten hatte.

*) „Monatshefte für Musikgeschichte“, 1. Jahrg., Berlin 1869, 7. u. 8. Monatsheft, mit Schriftprobe.

Ende: Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Uff sant Mattheis abent (21. September) Anno MDXII. — (Kl. Querformat.)
eine Anzahl Tonsätze für die Orgel und Laute. Der weitere Inhalt ist folgender: Einer kurzen gereimten Anzeige des im „Spiegel der Orgelmacher etc.“ abgedruckten kaiserlichen Privilegiums vom 3. April 1511 folgt ein Schreiben des jüngeren Schlick, worin er seinen Vater, „den künstlichen und sinnreichen Meister“, zu der Veröffentlichung einer Tabulatur ermuntert. Er solle sein Leben nicht so stillschweigend hingehen lassen, wie die unvernünftigen Tiere, die mit ihrem Abscheiden in schweigende Vergessenheit gestellt werden. „Was ist dein Kunst“ — fährt er fort — „wenn niemand weifs, was du kannst, niemand mitgeteilt, noch zu nutz kommt. In betracht, dafs dir Gott für deine leiblichen Augen die innerlichen geschärft hat, teile mit und lehre, und lafs hinter dir, was du gelernt hast“ etc. Auffallenderweise trägt dies Schreiben des Sohns ein späteres Datum (d. 30. April 1511), als das kaiserliche Privilegium (d. 3. April 1511), welches letztere, obwohl zunächst auf den „Spiegel für Orgelmacher etc.“ gerichtet, auch die Tabulatur, „so er in kurtz auch auffzurichten willens sey“, ausdrücklich mit einschliefst. Schlick konnte sich füglich für die Tabulatur kein Privilegium erbitten, wenn nicht deren Herausgabe bei ihm eine beschlossene Sache war. Wozu also die Mahnung des Sohns? Hatte er sich mittlerweile anders besonnen? — Mit seiner Antwort an den Sohn beeilte er sich auch nicht; sie ist volle sieben Monate später (d. 20. Nov. 1511) geschrieben. Er sagt darin, sein Sohn begehre von ihm, „dem armen blinden Manne“ ein fast unmöglich Ding, — und kommt dann sofort auf seinen Gegner Virdung, der, „scharffes Gesichts“, ein Werk in unartigem Druck herausgegeben, auch dabei ihn verachtet und schimpfiert habe.*) Wäre nun Virdungs „Musica getutscht“, deren Vorrede vom 13. Juli 1511 datiert, mit ihrer unliebsamen Erwähnung beider Werke Schlicks vor dem Schreiben des Sohns erschienen, so würde eine nachträgliche Abneigung erklärlich sein. Wie die Sachen liegen, müssen wir vermuten, dafs von beiden Männern einige frühere, uns noch unbekannte Schriften existieren, in denen die Ursachen des Streites liegen. Die fernere Polemik Schlicks gegen den herzlosen**) Angriff Virdungs, womit sich überdies eine kränkende Undankbarkeit verband, erspare ich dem Leser und gehe zum Werke selbst über.

Die Tonschrift***) der Orgelsätze unterscheidet sich von derjenigen Paumanns durch die Anwendung der weifsen (unausgefüllten) Note auf einem System von 6 Linien. Ein gemeinsames Zeichen: eine von dem Notenkopf abwärts gezogene Schlinge, zeigt die versetzten Töne an, von denen b der einzige erniedrigte ist, für die übrigen: des, es und as, steht das entsprechende enharmonische: cis, dis und gis. Die neuen Oktaven beginnen wie bei Paumann vor- und den Koloristen nachher, mit h, nicht — wie unsere Einteilung ist — mit c. Ein Strich unter den, hier wie bei Paumann, angewandten Buchstaben zeigt die grofse, einer darüber die eingestrichene Oktave an. Die kleine Oktave trägt kein besonderes Abzeichen. Die Noten gehören der Oberstimme, die beiden Buchstabenreihen der Mittel- und Unterstimme. Die einzelnen Takte werden durch Zwischenräume, nicht, wie bei Paumann, durch Taktstriche, getrennt.

Schlick hat, im Gegensatz zu Paumann, den geraden Taktarten den Vorzug gegeben; nur ein ganzer Satz und der untergeordnete Teil eines zweiten stehen im Tripel-

*) Weiterhin wird gesagt, dafs in einem Liedlein von 30 Takten deren 16 übersehen, „darin fele“, was doch nur heifsen kann, es seien in 16 Takten die Druckfehler übersehen worden, und nicht, wie die Monatshefte wollen, es fehlten 16 Takte.

**) Herzlos ist es, wenn der Priester Virdung dem Blinden sagt: „Man soll ihm aber verzeihen, denn er hat es übersehen, (!) ist der Augen Schuld, (!) oder der Spiegel ist dunkel worden, mag wohl bafs durch die Organisten und Orgelmacher ausgefegt werden. (!!)
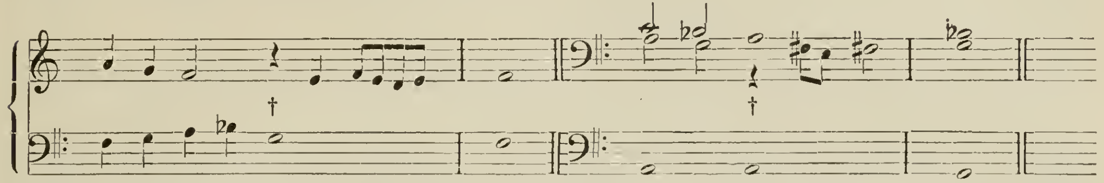
***) Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts bediente man sich der Buchstaben allein und stellte sie nach der natürlichen Ordnung der Stimmen in querlaufenden Reihen übereinander.

takt. Der Kreis der benutzten Tonarten ist ein beschränkter; die meisten Sätze gehören dem in die Oberquarte (G mit b) versetzten Dorischen an. Nur einmal (in Nr. 11) steht das Dorische auf seiner natürlichen Tonstufe D. Nr. 6 („Pete quid vis“) steht in F jonisch (F mit b), Nr. 10 in A phrygisch (A mit b). Dem Modernen sich nähernd, werden in dem Dorischen die erniedrigte Sexte und die zum Leitton erhöhte Septime ziemlich häufig angewandt. Im Phrygischen kommt die grofse Terz nur als Leitton zur Unterdominante vor, niemals im tonischen Akkord; es wird im Gegenteil die kleine Terz dicht vor dem Schlufse betont, und dieser selbst ohne Terz vollzogen. — Von versetzten Tönen überhaupt benutzt Schlick die erniedrigte dorische Sexte (b und es), die erhöhte dorische Septime (cis und fis), die erhöhte dorische Quarte (gis) bei Ausweichungen in die Oberdominante, wo denn eine „Floratur“ die Unvollkommenheit des Intervalls verdecken mufs, — endlich die erniedrigte Sekunde des Dorischen, um die „süfs und fremdlautende Konkordanz“ (as c es as) zu gewinnen. Auffallende, Neues vorbereitende Tonverbindungen (wie z. B. A cis fis a mit darauf folgenden G d g b) begegnen uns hier und da, wenn auch nicht in Menge. Jene, den alten Tonleitern fremden Töne, wie die eben erwähnten akkordischen Zusammenstellungen, zeigen den stetigen, wenn auch langsam fortschreitenden Übergang vom alten zum neuen System. Schlick förderte ihn, jedoch nicht in dem Mafse, als man hätte erwarten dürfen; seine entschiedenen, ja kühnen Schritte vorwärts sieht man zuweilen plötzlich durch ein unerwartetes, aus ihm selbst kommendes Hindernis gehemmt. So erweitert er, wie man sich erinnert, unbedenklich das Pedal, stört aber diese Erweiterung selbst durch eigensinniges Bestehen auf der Untertaste für b. Er sucht die Konkordanz As-dur, als fremd lautend, zu gewinnen, giebt aber dafür die heimische (E dur) so ziemlich preis. Gleichwohl bleibt die von ihm gegebene Anregung, die in beiden Fällen liegt, bestehen.

Die Haupt-Melodie (der Tenor oder Cantus firmus), mit Vorliebe aus den liturgischen Gesängen gewählt, liegt nicht rhythmuslos und unbelebt in der tiefsten Stimme, wie bei Paumann, auch nicht, wie bei Wilhelmus le grant und Paumgartner, zerstückt in verschiedenen Stimmen; sondern, einfach und klar ausgeprägt, beginnt und endigt sie in einer und derselben. Die Urform des Tenors ist nicht streng festgehalten; sie hat sich zu gunsten melodischer Gestaltung manche Veränderung gefallen lassen müssen. Die in ihrem Verhältnisse zu einander klar erkannten und dargestellten Haupt- und Nebenstimmen, welche letztere von durchgehenden Nebennoten nicht mehr Gebrauch machen, als zu einem ebenen und ebenmäfsigen Fortschreiten gehört, sind folgerichtig geführt, so dafs auch bei Kreuzungen kein Zweifel über die Fortschreitung der einzelnen entstehen kann; die ruhigere oder lebhaftere Bewegung regelt sich nach der tieferen und höheren Tonlage. Dank der von ihm so nachdrücklich angestrebten Registrierfähigkeit der Orgel und dem Vorhandensein von 2 Manualen und einem Pedal hat Schlick ungesucht die Grundzüge zweier Formen des Choralvorspiels geben können, indem er den Cantus firmus in eine der beiden äufseren, oder in eine der mittleren Stimmen legte.

Die Arbeiten Schlicks machen in ihrer Gesamtheit den Eindruck einer stetigen Entwickelung von innen heraus; der Anfang bestimmt das Ende und den dahin führenden Weg in einem Flufs. Bei Paumann läfst sich ein schrittweises Hinzufügen nicht verkennen; er erstrebt noch, was Schlick bereits besitzt. Die Tonsätze des letzteren lassen kein unmotiviertes Erfassen oder Loslassen einer Figur, kein plötzliches Aufgreifen rascher oder langsamerer Gänge wahrnehmen; überall ist vermieden, was das Ebenmafs und eine ruhige äufsere Haltung stören würde, mag nun der Kontrapunkt in ernsten Schritten oder in zierlich gewundenen Linien sich bewegen. Wenn nun dies erreicht wird durch Stimmen, deren jede unter engem Anschlufs an die übrigen sich gleichwohl frei, ja selbstbewufst ergeht, so darf man wohl behaupten, dafs sie als lebende sich darstellen, während denen Paumanns der prometheische Funke fehlt.

Abgesehen von der auch von Schlick gebrauchten, oben erwähnten Schlufsformel Landinos, und von Paumanns gern benutztem Doppelschlage bleibt noch eine sich für längere Zeit forterbende Eigentümlichkeit in der Stimmenführung Schlicks anzumerken. Er umgeht nämlich öfter die sichtbare Darstellung der Vorhalte, indem er den harmonischen Ton in dem Augenblicke, wo er durch den Eintritt der neuen Harmonie zum Vorhalte werden würde, durch eine Pause abbricht, und erst nach dieser die Auflösung folgen läfst z. B.



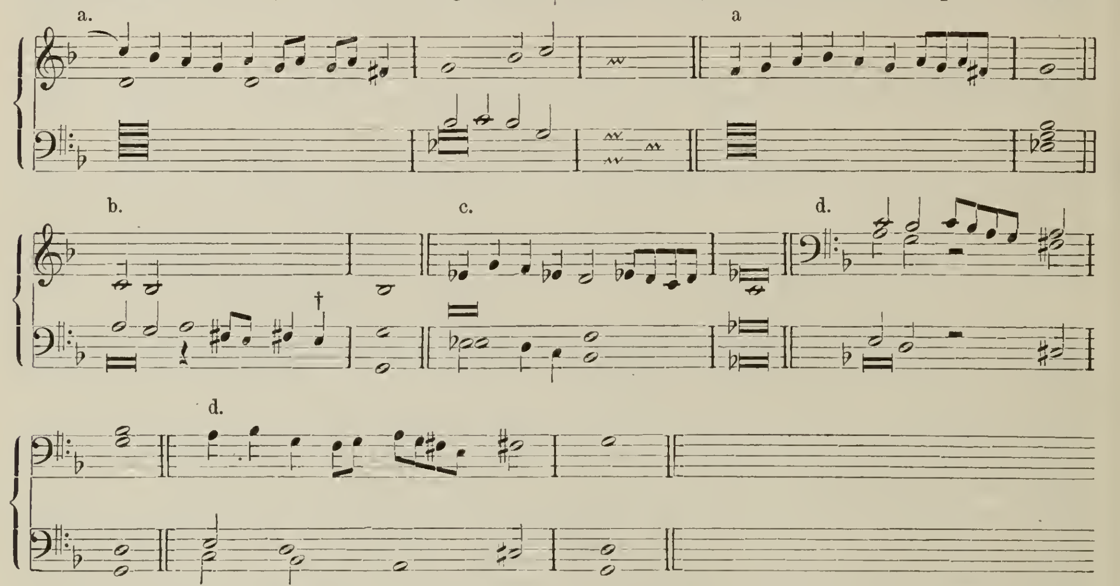
Einen Grund für dieses Verfahren habe ich nicht auffinden können. Die regelrechte Aufzeichnung kommt unter denselben Umständen oft genug vor. Der Kolorist B. Schmid sen. (1577) giebt für jenes Abbrechen als Grund die Koloratur an, ohne minder inkonsequent zu sein, als Schlick.

Die 14 Orgel-Tonsätze der Schlickschen Sammlung sind, bis auf einen, sämtlich geistlich. Den 5 ersten liegen die verschiedenen Strophen des „Salve regina" unter, so jedoch, dafs sie nur dem Texte, nicht der musikalischen Bearbeitung nach, verbunden sind. Der erste dieser Sätze, der ausgeprägteste von allen, verrät die sichere Hand des Meisters. Die in weiten Grenzen sich frei ergehenden oberen Stimmen — das Pedal durchschreitet stufenweise seinen gesamten Umfang auf- und abwärts — werden zu rechter Zeit zusammengefafst und harmonisch vereinigt, so dafs jedem Zerfliefsen begegnet wird. Fester noch zusammengehalten durch kanonischen Einsatz oder imitatorische Gänge sind der 2. und 3. Satz „Ad te clamamus" und „Eya ergo advocata". Der letzte dieser Sätze ist ein gut gearbeitetes Trio mit im Diskant liegendem Cantus firmus. — „O pia", der 4., hält in seinem Verlaufe nicht, was der Anfang verspricht. Die Verbindung von nur tiefen Stimmen (ein bewegter Alt und 3 schwerfällig fortschreitende Bässe in enger Lage) wirkt ungünstig. Hell und klar dagegen erscheint die Schlufsstrophe (Nr. 5), ein echter, an Abwechselungen reicher Orgelsatz. In parallelen Gängen, in Gegenbewegung, Imitationen und zierlichen, die Nachahmungen zuweilen variierenden Tongruppen begleiten zwei Oberstimmen den ruhigen Gesang des Tenors, der dritten (tiefsten) Stimme. — Der Text „Pete quid vis" gehört nicht dem liturgischen Kreise an, und es dürfte Nr. 6, wofür auch die eingestreuten Generalpausen sprechen, ein ursprünglicher Vokalsatz sein. Auch hier begegnet uns, wie in Nr. 1, das stufenweise Durchschreiten des Pedals nach seiner ganzen Ausdehnung. Ist dies, wie ich vermute, von Schlick eingeschoben, so beweist es, wie sehr wohl er wufste und verstand, einen Vokalsatz zu einem Orgelsatz umzubilden. — In dem Satze „Maria zart" (Nr. 10) *) vereinigt sich die in die Oberquarte (A mit b) verlegte phrygische Hauptmelodie der Oberstimme — einfach in den Hauptnoten geführt, oder leicht umrankt von verzierenden Tönen — mit den beiden tieferen zu einem abgerundeten anmutigen Orgel-Trio. Durch die vor- oder rückwärts-weisenden Beziehungen zwischen der melodieführenden und der mittlern Stimme (man vergl. Takt 5, 10, 15, 20, 25, 28, 36) erhebt sich der Satz, als Kunst-Arbeit, auf eine höhere Stufe.**) — Die drei letzten

*) Beisp.-Samml. Nr. 59.

**) Die sehr alte Weise „Maria zart" wurde in den böhmischen, den reformierten und den evangelischen Kirchengesang aufgenommen. In dem erstern diente sie der Umdichtung des aus dem Meistergesange stammenden Urliedes „O Jesu zart, in neuer Art" (Böhm. Gb., 1606); in dem reformierten der Versifizierung des 118. Psalms („Souter liedekens", neue Ausg. in Commers „Collectio op. mus. batov.", XI, S. 90); in dem evangelischen der Versifizierung des 90. Psalms „Ich seufz und klag" (in M. Prätorius „Musae sion.", VIII, Nr. 3, in Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik", Regensburg 1871, S. 246, wo auch S. 56 der Text mitgeteilt wird).

Nummern behandeln unter 2- und 3stimmiger, nach der jedesmaligen Tonlage ruhiger oder belebter geführten Begleitung die liturgische Melodie des Gregorianischen „Da pacem“. Die in die Oberquarte (G mit b) versetzte dorische Tonart tritt nur gegen den Schlufs hin durch Anwendung der grofsen Sexte in ihrer Reinheit auf; im übrigen gröfseren Teil des Satzes herrscht die kleine Sexte, also die moderne Moll-Tonart, und wird sogar bei Trugschlüssen, (Beisp. a) auf eine sehr nachdrückliche Weise hervorgehoben. Die grofse Terz des Dominant-Akkords geht diesen Trugschlüssen, wie auch den Hauptschlüssen unmittelbar voraus. Landinos Schlufsform fehlt nicht (b), steht jedoch an bescheidener Stelle. Zu der „fremd und süfs lautenden Konkordanz“ (c) haben sich einige fremde Harmoniefolgen gesellt (d), denen man vielleicht die Eigenschaft des „süfs lautenden“ absprechen wird.



Fügt man nun zu diesen allerdings nur aus einzelnen Schritten mehr wie zufällig, denn als beabsichtigt, hervorgehenden Kühnheiten jene halb und halb bereits zur Regel gewordenen Abweichungen von den alten Tonreihen hinzu, wie z. B. die Behandlung der Sexte im Dorischen, der Quarte im Lydischen (bei Paumann) u. s. w., so erkennt man leicht, wie mifslich es bereits in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts mit dem Bestand der sogenannten alten Kirchen-Tonarten aussah. Im Grunde genommen wird schon durch Schlicks fremd und süfs lautenden As-dur-Akkord der vollkommene Bruch sowohl mit dem alten Tonsystem als mit der ungleichschwebenden Temperatur der Tasten-Instrumente ausgesprochen.*)

Über die Bestimmung, welche Schlick diesen Arbeiten gab, kann kein Zweifel obwalten. Die durchgehends obligate Benutzung des Pedals, die äufsere Fassung, der einfache ruhige Ausdruck, verweisen sie in die Kirche und auf die Kirchen-Orgel. Anders verhält es sich mit der Frage nach der Urheberschaft, ob und welche von diesen Sätzen Schlick oder anderen angehören? woran sich die zweite knüpft: welches sind Original-Orgelsätze, welches für die Orgel eingerichtete Gesänge? Unter allen Umständen erscheint mir das Eine — und es ist das Mindeste, was man annehmen kann — gewifs: die meistens sehr glückliche Auswahl und die geschickt und oft eigentümlich ausgeführte Diskantierung, die sich nie vom Orgelmäfsigen und vom Kirchlichwürdigen entfernt, gehören Schlick an, und nicht minder die Grundsätze, die ihn dabei leiteten. Es kommt hier, besonders im Hinblick auf die kommende Periode,

*) Der Spanier Bartolo Ramis ist der erste, welcher die gleichschwebende Temperatur erwähnt. („De musica tractatus“, Bologna 1482.)

wirklich weniger auf den Stoff, als vielmehr auf die zweifellos orgelmäfsige Gestalt an, welche der Künstler dem Stoffe gab, und zwar Jahrzehnte vor jener Zeit, wo grofse Meister, in vollkommener Gleichgültigkeit gegen das Tonmittel, auf den Titel ihrer Ricercaren schrieben „zu singen und zu spielen auf allen Sorten von Instrumenten“.

Derselben einfachen und ruhigen Bewegung der Nebenstimmen, welche Schlicks Arbeiten eignet, begegnet man auch bei vielen anderen gleichzeitigen Arbeiten für die Orgel, nur dafs die Hand nicht immer von einem gleich klaren Urteile und gleich sicherem Geschick geleitet wurde. Ein von dem Organisten Leonhard Kleber in dem würtembergischen Städtchen Göppingen in den Jahren 1520 bis 1524 geschriebenes Tabulaturbuch, auf der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt,*) gewährt eine sichere Anschauung von dem allgemeineren Stande der Orgelkunst zu Schlicks (und Hofhaimers) Zeiten, wenigstens insoweit als es Süd-Deutschland betrifft. Von da an geht die Ausübung der Kunst nach zwei verschiedenen Richtungen auseinander; die eine, blofs reproduzierende, benutzt das nachgerade zur „Koloratur“ werdende Paumannsche „Organum“, um damit geistliche und weltliche, ein- und vielstimmige Gesänge für die Orgel umzugestalten; die andere, produzierend aus und durch sich selbst, verfolgt den von Schlick eingeschlagenen Weg. Eine Zeitlang durch die auf der Orgel zur Modesache gewordene Koloratur zurückgedrängt, gelangt sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts wieder zu ihrem Rechte durch die eigene Kraft und gestärkt durch Einflüsse von aufsen. Der Weg dahin ist für unser Auge nicht durch hervortretende Werke in fortlaufender Linie bezeichnet; die Litteratur des 16. Jahrhunderts, für die bessere Richtung im Orgelspiel anscheinend überhaupt nur eine handschriftliche, weist manche Lücke auf. Was ich gefunden habe, beschreibt der nachfolgende Abschnitt.

*) Erwähnt in „Johannes Gabrieli“ (II, 107) von C. v. Winterfeld.

Die Nachfolger Schlicks im 16. Jahrhundert.

Leonhard Kleber, 1524 Organist zu Göppingen, † am 4. März 1556.*) Dieser würtembergische Organist hat uns ein mit eigener Hand geschriebenes und nach seiner Bemerkung im 1. Teil 1522, im 2. Teil am letzten Dezember 1524 abgeschlossenes Orgel-Tabulaturbuch von ziemlichem Umfange hinterlassen. Aus den hier und da beigesetzten Jahrzahlen geht hervor, dafs manche spätere Blätter früher als die vorhergehenden beschrieben wurden. Zuweilen zeigt auch eine über dem Anfange eines Satzes stehende Jahrzahl das Entstehungs- oder Druckjahr desselben an, z. B. bei „Hodie mecum“: 1515 (von) J. P., — bei „En pacientia vestra“: M. Othmarus nachtgal 1516, u. s. w.

Das Buch enthält 116 Sätze**); 52 davon, sämtlich 3stimmig, bilden die 1. nur für das Manual bestimmte Abteilung; der Inhalt der 2. Abteilung nimmt ausdrücklich den Gebrauch des Pedals in Anspruch. — Unter den zahlreichen weltlichen Liedern (meistens deutsche und einige französische) birgt die 1. Abteilung auch 6 geistliche deutsche und lateinische, unter den letzteren ein „Pleni“ mit dem Zusatze „1521, M. conradus. Or. Spyrensis“,***) was diesen wahrscheinlich nicht als Komponisten, sondern als den bezeichnen soll, der das Stück mit den bescheidenen Koloraturen versah; denn nur als ein solcher kommt er im übrigen im Buche vor. — Auch finden sich in dieser Abteilung einige instrumentale Sätze: Präludien in ut, re, mi, fa, in sol ♮dur, in Sol b moll,†) in la, ferner ein „Cursus man. superascendens“ (eine Art Fingerübung) und eine gröfsere Phantasie in fa. Ein Präludium von M. Jörg Schapf††) besteht

*) Nach einer am Ende seines Buchs von fremder, aber gleichzeitiger Hand beigeschriebenen Bemerkung.

**) Nr. 57, welche, nur in der Schreibart der Oberstimme verändert, 2mal vorkommt, ist hier für 1mal gezählt.

***) Meister Conrad in Speyer war ein Schüler P. Hofhaimers.

†) Beisp.-Samml. Nr. 60.

††) Neben dem Namen steht ein ✝ und O über D übereinander gestellt; das O hat die Gestalt des Kalenderzeichens ♀.

aus einer geschickt zusammengesetzten Reihe von 3stimmigen Akkorden.

Die 2. Abteilung, von weit höherem Interesse als die 1., da sie den Beweis liefert von dem wenigstens im südwestlichen Deutschland allgemeineren Gebrauch des Pedals, — eine Thatsache, von welcher uns die späteren Matadore der Koloratur aus Strafsburg, Laugingen und Heylbronn freilich nichts ahnen lassen, — wendet sich inhaltlich mehr als die erste der Kirche zu. Neben 29 weltlichen, darum aber noch nicht aus der Kirche verwiesenen Liedern, finden sich 22 geistliche Gesänge, darunter verschiedene von gröfserem Umfange. Den lateinischen gesellen sich auch einige deutsche Kirchenlieder „Maria zart“ und „Kum hayliger Geist“,*) sowie verschiedene Präludien in fa, sol b (2mal), re, la, — eine Phantasie in re**) von Conradus Salisburg., und ein Finale in dem gleichen Ton mit dem Zusatz: „O. Zellio Marie“ (oder Mariae). — Manchmal sind die Komponisten genannt: H. Isaac, Josquin, Othmar Luscinius 1516, H. Fink, L. Senfl, Adam a Fulda (1490). Paul Hofhaimer wird durch die Initialen seines Namens angedeutet. — F. M. L. P. finde ich von neuerer Hand mit Frater Martinus Lutherus Praedicator***) ergänzt, — eine allerdings gewagte Lösung. H. P. und H. B. könnten Hans Pucher oder Bucher, den Schüler Hofhaimers, bedeuten; als Johann pucher kommt er in der 1. Abteilung vor, und zwar als der, von dem die Koloraturen herrühren. Dasselbe Amt ist auch H. P. und H. B. zugefallen.

Im ganzen ist der Inhalt des Buchs eine Anwendung der von Paumann gelehrten Kunst des „Organisierens“ oder, wie im 16. Jahrhundert der Ausdruck für dieselbe, aber reicher entwickelte Sache war: des Kolorierens. Diejenigen, welche hier als Kolorierende auftreten, haben — so will ich gleich im voraus bemerken — mit den sogenannten Koloristen, die gegen Ende des Jahrhunderts die Orgel-Pulte mit ihren handwerksmäfsigen Arbeiten überschwemmen, nur das Eine gemein, dafs sie, gleich jenen, Gesangstücke geistlicher und weltlicher Art durch eingefügte Figuren zu instrumentalem Gebrauch, also zunächst für die Orgel, herstellen. Es sind, soweit sie genannt, Männer von künstlerischem Ruf und Geschick, die uns bewundern lassen, wie reich und mannigfaltig die instrumentalen Formen sind, in deren Besitz sie sich befinden. Die Doppelschlagsfigur, womit die Seiten der späteren koloristischen Bücher fast allein bedeckt sind, gleich der unendlichen Steppe, die nur eine Grasart hervorbringt, tritt hier seltener auf, und nie in gedankenleerer Form. Die Haltung der einzelnen Stimmen, wie auch ihre Verteilung auf die Klaviatur, ist überall eine der Orgel gemäfse.

Wenn trotz dieses glücklichen Standes der Diskantierkunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts und glücklich bewährter Erfindungsgabe einzelner die Praxis sich dennoch nicht früher vollkommen von den abgesetzten Gesangstücken abwandte, als es geschah, und sogar jener Auswuchs der Kolorierkunst am Ende des Jahrhunderts noch möglich war: so mögen die Ursachen davon in dem gewohnten Herkommen,*) wie auch in den Verhältnissen, unter denen das öffentliche Orgelspiel geübt wurde, gelegen haben. Die Kirchengemeinden mochten Bekanntes lieber hören, als Fremdes; und eine weltliche Melodie inkommodierte sie um so weniger, als sie oft genug ihre Kirchenlieder nach weltlichen Melodien singen mufsten. Im übrigen wurde die Arbeit am selbständigen Erfinden und an der Bereicherung des vorhandenen Figurenschatzes während des Verlaufs des 16. Jahrhunderts mit Erfolg fortgesetzt; doch wollen die Be-

---

*) Beisp.-Samml. Nr. 61.

**) Beisp.-Samml. Nr. 62.

***) Die genannten vier Buchstaben stehen über dem Satze „Te matrem dei“, der kontrapunktischen Durcharbeitung eines choralartigen Cantus firmus, welche den Reformator zu einem tüchtigen Meister machen würde, wenn die Kalkulation sich als richtig erweisen sollte.

*) Luther z. B. denkt nicht im entferntesten an die Möglichkeit, dafs jemals auf der Orgel derselben Eigenes gespielt werden könnte. Er will, dafs nur geistliche, und nicht auch weltliche abgesetzte Gesänge gespielt werden, und geht im übrigen leicht darüber fort.

läge dafür aufgesucht sein. Schon die oben erwähnte Reihenfolge nach den Tönen ut, re, mi u. s. w. geordneter Präludien in der 1. Abteilung des Kleberschen Buchs beweist, wie man bedacht war, für den notwendigen Bedarf zu sorgen. Und nicht etwa auf schablonenartige Weise! Gleich das erste dieser Präludien läfst im rhythmischen Teil erkennen, wie bereits ein freieres Denken erwacht ist; es enthält, trotz aller Schwächen in Bau und Satz, mehr Musik, als viele der Ricercaren und Toccaten, die ein halbes Jahrhundert später in Italien zur Welt kamen, und von berühmten Meistern abstammen. Auch an das schon erwähnte Vorspiel von Jörg Schapf ist zu erinnern; die freie Haltung des Beisp. Samml. Nr. 60 abgedruckten Präludiums kennzeichnet sich von selbst. In der Phantasie Nr. 62 herrscht bei pedalmäfsiger Bafsführung die ruhig fliefsende Haltung, wie sie der Orgel ziemt. Auch für Vorbereitung auf das spätere Choralvorspiel wird gesorgt durch Aufnahme von Bearbeitungen geistlicher Lieder, meistens Marienlieder. Unter diesen Sätzen will ich nur einen, den Kleber als „Fuga optima“ bezeichnet hat, als besonders kunstvoll und von weittragender Nachwirkung hervorheben. Es ist in Klebers Sammlung die 106. Nummer: „Maria zart“, von H(ans) B(ucher?) i. J. 1520 gesetzt oder organisiert, und vom Sammler am Tage Purificationis Mariae 1521 kopiert. Der Cantus firmus liegt im Pedal; die 3 begleitenden Oberstimmen leiten jede Zeile durch diese selbst in kürzeren Noten fugiert ein, der breiter gelegte Cantus firmus in den volleren Klängen des Pedals (8 F.) schliefst stets die Zeile ab, nur die letzte ausgenommen, welche sich noch einmal im Alte wiederholt. Im übrigen umspielt die Melodie als Begleitung den Cantus firmus fortwährend, sie geht ihm voraus, folgt ihm, und erklingt mit ihm, bald in den ursprünglichen, bald in versetzten Tönen, bald in der gleichen, bald in verkürzter Tonlänge. Wie gesagt: der Satz ist sehr kunstvoll, weniger jedoch niederländische, als vielmehr deutsche Kunst, die den langgezogenen Kanons eine sinnige und durchdachte Ausführung des Einzelnen vorzog. Die in der Urform des Satzes liegende Ruhe wird in etwas gestört durch die von H. B. hier ausnahmsweise freigebig verwendeten Doppelschläge.

Die unter allen Umständen als ursprüngliche Orgelsätze zu betrachtenden Präludien und Phantasien bilden nicht den am wenigsten interessanten Teil der Sammlung. Von ganz anderm Schlag als die dem Paumannschen Fundamentum angehängten, bergen sie alle, auch die schwächsten, einen gewissen und in eigentümlich freier Weise ausgesprochenen musikalischen Inhalt. Das Passagenwerk verhält sich untergeordnet; Reihen voller Akkorde, melodische Folgen, thematische Führungen sind an deren Stelle gesetzt, die, zuweilen in einer höhern oder tiefern Oktave wiederholt, den Eindruck eines Zwiegesprächs — nicht den eines holländischen Echo — machen. Manche dieser Sachen kann man nicht ohne Überraschung und Teilnahme betrachten, obwohl man allen, mehr oder weniger, das Kindesalter ansieht. Die ganze Sammlung zeigt das süddeutsche Orgelspiel in einem sehr vorteilhaften Lichte; sie erweitert und ergänzt, was wir von Schlick darüber wissen, auf dessen Grundsätzen sie beruht.

Die diskantierten Lieder in Paumanns Fundamentum, mehr noch die vom Schreiber hinzugefügten, zeigen eine besondere Faktur, die sich von dem sonstigen Organum Paumanns nicht unwesentlich unterscheidet. Das letztere ist ausgestaltend belebend, jene, indem sie rasche in einen kleinen Tonumfang zusammengedrängte Tongruppen bevorzugt, verzierend. Das bunte Aussehen solcher Sätze liefs mit Recht den Ausdruck diskantieren oder organisieren mit dem hier bezeichnenderen „kolorieren“ vertauschen. Das geschah um 1500, wo diese zierliche Art zu diskantieren in Deutschland und in Frankreich in Flor kam und mit Geschmack betrieben wurde.*) Hieraus entwickelte sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts die deutsche Koloristenschule. Sie arbeitete fast ausschliefslich mit der engbegrenzten Doppelschlag-ähnlichen Gruppe, nahm derselben aber durch längere Notengattungen die Eigen-

*) Beisp.-Samml. Nr. 63.

schaft des Verzierenden, und machte sie dadurch vollkommen ausdrucks- und zeichnungslos. Diese Schule herrschte und blühte zu Ende des 16., und starb ab zu Anfang des 17. Jahrhunderts — ohne alle und jede Frucht. Einer der folgenden Abschnitte wird sich damit eingehend beschäftigen; hier erübrigt, diejenigen Äufserungen der produzierenden Orgelkunst im 16. Jahrhundert vorzuführen, welche den Grundsätzen Schlicks und L. Klebers folgen. Diese „Äufserungen“ — um bei dem Worte zu bleiben — bestehen, soweit sie mir bekannt wurden, in

2 Phantasien eines Ungenannten in der Tabulatur von Jakob Paix, Laugingen 1583, in einer

handschriftlichen Tabulatur v. J. 1601, die cellische genannt,

in einer Anzahl von Kompositionen des würtembergischen Hof-Organisten Simon Lohet in J. Woltzes Tabulatur, 1617, und

in 2 Orgelsätzen von Adam Steigleder in Ulm (ebenda).

Die Heimat der Orgelstücke von Schlick, Lohet und Steigleder ist ohne Frage Süd-Deutschland, dahin werden auch die beiden Phantasien bei Paix — aus inneren, wie aus äufseren Gründen — zu verweisen sein. Der Inhalt der Kleberschen Sammlung ist nachweislich zum gröfsten Teil, wenn nicht sämtlich, süd-deutschen Ursprungs. So befinden wir uns denn bezüglich des südwestlichen Teils von Deutschland, so weit es das erste und letzte Viertel des 16. Jahrhunderts betrifft, im Besitz eines fast reichen Materials; eine empfindliche Lücke aber von 1525 bis 1575 bleibt — vor der Hand wenigstens — bestehen. Weit ungünstiger aber sieht es für den mehrgenannten Zeitraum bezüglich Nord-Deutschlands aus. Die cellische Tabulatur v. J. 1601 enthält nur Zeugnisse organistischer Thätigkeit, die wir in das letzte Viertel des Jahrhunderts, und nicht weiter, zurückverlegen können.

Die instrumentalen Sätze in der Tabulatur von Jakob Paix, Lauchingen 1583.

Dem Koloristen Paix gebührt das Verdienst, nach langer, nur durch erborgte Vokalsätze ausgefüllter Pause wieder die erste selbständige Orgelmusik den deutschen Orgelspielern geliefert zu haben: 2 Phantasien und 2 französische Kanzonen, — immerhin wenig genug dem übrigen koloristischen Stoffe gegenüber, dessen Masse das Buch von Paix anfüllt. Die Phantasien stehen am Ende der 1. (für die Kirche bestimmten) Abteilung, die Kanzonen dagegen unter den Tänzen, fast zuletzt. Weder bei den einen, noch bei den anderen wird der Komponist genannt, wiewohl das in den beiden Haupt-Abteilungen regelmäfsig, bei den Tänzen wenigstens jeweilig geschieht. Jene Sätze sämtlich oder zum Teil dem Herausgeber zuzuschreiben, der sonst seinen Namen nicht verschwiegen, findet in seinen anderweitigen Leistungen als Komponist wenigstens kein Hindernis. Auch gegen die Annahme eines deutschen Ursprungs läfst sich nichts einwenden, betrachtet man, was von deutscher Hand längst vorhanden oder nur wenig später geliefert wird. Der Bau der beiden „Arie di Canzoni francese per sonar del primo — — del ottavo tono“ schliefst trotz des beigesetzten „per sonar“ (zu spielen) die Annahme nicht aus, es könnten hier ursprüngliche Gesangstücke vorliegen. Ist dies nicht, so sind sie als Orgelstücke um so besser. Mit den in Italien in Mode stehenden französischen Kanzonen haben sie aufser dem Anfangs-Rhythmus nur flüchtige Ähnlichkeit. Die 4 Stimmen, Viertel gegen Viertel, oft paarweise geführt, sind gesangsmäfsig einfach gehalten, ohne instrumentalen Gang, ohne ausschliefslich vokale Wendung. Deutet in der Überschrift „Arie“ auf Gesang, so weist der Ausdruck „per sonar“ noch entschiedener auf das Spielen. — Bei den Phantasien fällt jeder Zweifel dieser Art fort: sie sind instrumental geschrieben. Den Ursprung zu erörtern, fehlt jeder Anhalt, Form und Arbeit weisen so gut auf Italien, wie auf Belgien, woher die Familie Paix stammte, und nach dem, was wir sehr bald erhalten, auch auf Deutschland,

wo unser Paix lebte. Es liegen in diesen Phantasien Ricercaren vor, wie sie Jaques Buus und in konziserer Gestalt, Palestrina geschrieben. Wie aber jener gegen diesen, so ist der Verfasser der Phantasien gegen Palestrina vorgeschritten, auch wenn er vor ihm geschrieben haben sollte. Seine Motive sind melodisch selbständiger erfunden und modulatorisch reicher durchgeführt; mit Nachdruck ausgesprochene Modulationen vermannigfaltigen die harmonische Beleuchtung der Motive und nähern die Behandlung dem modernen Tonsystem. Beiden Phantasien gemeinsam sind die mit Anspruch auf Berechtigung auftretenden breiteren Zwischensätze oder, wie Marpurg sagt „Zwischenharmonien“, welche die Abschnitte trennen und verbinden, und, dem älteren Ricercare, mehr noch der Kanzone fremd, eine wesentliche Annäherung dieser Sätze an die spätere Fugenform begründen.

Die Phantasie im 1. Ton behandelt nacheinander 3 Motive. Die Koloraturen, an sich von gewöhnlicher Form, sind, wenn nicht eingedacht, doch geschickt eingefügt, so dafs sie z. B. sogar die Engführung erkennen lassen. Von dem gewohnten abweichend, wird die Schlufspartie des ganzen durch eine nochmalige Durchführung des 2. Motivs gebildet. Die Modulation, insofern sie in moderner Weise durch die Dominanten-Harmonie entschieden sich ausspricht, liegt fast ausschliefslich in D- und Amoll, einmal tritt Fdur (in der 1.) und Gdur (in der 3. Abteilung) vorübergehend auf; eine vollkommene Ausprägung des Cdur wird hier sorgsamer noch vermieden, als in Palestrinas Ricercaren. Die vorkommenden versetzten Töne sind fis, cis, gis und b.

Die zweite Phantasie (im 8. Ton) behandelt, vom Nachsatz abgesehen, 5 ansprechende, unter sich selbst zu wenig verschiedene Themen. Die Vorliebe des mixolydischen G zum jonischen C tritt überall hervor; in der 2. und 5. Abteilung ist das Jonische zur Tonica erhoben. Im übrigen macht die stetige Benutzung des dem Mixolydischen nicht zustehenden fis in den Mittelstimmen — in der Oberstimme nie — die mixolydische Tonreihe der des modernen Gdur ziemlich gleich und nur jener auf die Mittelstimmen beschränkte Gebrauch und die unterbliebene Ausweichung nach der Ober-Dominante D halten einigen Unterschied zwischen den beiden Tonarten, der alten und der neuen, aufrecht. Statt einer umständlichen Auseinandersetzung der modulatorischen Verhältnisse der einzelnen Abteilungen wird das folgende Schema eine klare Übersicht auf kürzerem Wege gewähren:

Abt.	Tonart	Ausweich.	Versetzte Töne	Abschlufs
1	G mixolydisch	C	fis 9mal	C
2	C jonisch		b 2mal, fis u. cis je 1mal	G
3	G mixolydisch	C, G, F, A♮	fis nur beim Abschlufs	G
4	C jonisch		b 3mal, fis u. gis je 1mal	G
5	G mixolydisch		fis 2mal	G

Man erkennt aus dieser Übersicht das Bestreben des Verfassers, die von ihm gewählte Tonart aufrecht zu erhalten, — so wie sie eben noch bestand: die Hauptzüge sind jedoch zum Teil wenigstens verwischt, zum Teil werden sie nur äufserlich bewahrt, fis ist im Grunde dem das Mixolydische kennzeichnenden f gegenüber herrschend, die chromatische Reihe läfst nur noch *es* vermissen, was wir dagegen bei anderen gleichzeitigen Tonsetzern nur um so häufiger finden.

Das cellische Tabulaturbuch v. J. 1601.*)

Diese, leider durch Moderfrafs zu einem Teil zerstörte Handschrift eines in oder bei Celle wohnenden Organisten gewährt einige Anschauung des Orgelspiels, wie es zu Ende des 16. Jahrhunderts in dem protestantischen Nord-Deutschland, gleichzeitig etwa mit Lohet und Steigleder im Süden, geübt wurde. Es enthält in orgelmäfsiger, von der gerade herrschenden Koloratur gänzlich unbeeinflufster Fassung die sogenannten Katechismus-Lieder, welche seit der Einführung des Gemeinde-

*) Im Besitz des Herrn Professor Haupt in Berlin, der die Güte hatte, mir das Buch mitzuteilen.

gesangs in der protestantischen Kirche einen fast regelmäfsig wiederkehrenden Teil des sonntäglichen Gottesdienstes ausmachten, und daher auch von den protestantischen Organisten gern zum Gegenstand der Bearbeitung gewählt wurden schon vor der Zeit, wo sie sie mit der Orgel zu begleiten hatten. Das letztere trat ein — hier früher, dort später — um das Jahr 1600, und es ist immerhin möglich, dafs der cellische Organist hierdurch bewogen wurde, seine Sammlung älterer Orgelstücke aus diesem Melodienkreise zu wählen. Wir begegnen hier dem Kyrie — Allein Gott in der Höh sei Ehr — Dies sind die h. zehn Gebot — Vater unser im Himmelreich — Christe, du Lamm Gottes — Jesus Christus unser Heiland, der von uns — Wir glauben all an einen Gott — zum Teil in mehrfacher Bearbeitung; ferner einigen Versen des Magnificat, Luthers Psalmlied „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ — dem Betlied „Erhalt uns Herr bei deinem Wort,*) — J. Schneesings „Allein nach dir Herr Jesu Christ“ (4mal)**) des P. Speratus beiden Hauptliedern „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ und „Es ist das Heil uns kommen her.“***) Was wir darunter an sonstigen Stammliedern der protestantischen Kirche vermissen†) mag sich auf den verlorenen Blättern des Buchs befunden haben. — Der Schreiber hat hin und wieder Bemerkungen beigesetzt, die den Tag der Kopie (der Komposition?), die Tonart, die Komponisten u. s. w. betreffen, so z. B. „1 Augusti 1601, — am 7. Juli 1601 in Zell (Celle), — Ab O. D. comp. — Öfter kommen die Buchstaben O. D.*) vor, einigemal mit dem Zusatz „composuit“. Weitere Initialen von Komponisten-Namen sind Wc. (Wolck?), J. L. H. (Joh. Leo Hassler?). Nur der Name eines Komponisten ist ausgeschrieben: „Johannis Stephani, Or. in L(üneburg)“ über dem Vorspiel zu „Jesus Christus unser Heiland“. Dieselbe Bezeichnung steht bei dem dritten von Stephani auf uns gekommenen Satze in einer geschr. Sammlung aus d. J. 1620—1625 auf der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek. J. Stephani war (nach A. Werkmeister)**) einer der 53 Examinatoren der i. J. 1596 in der Schlofskirche zu Grüningen b. Halberstadt erbauten grofsen Orgel.

Die in dem wertvollen Buch enthaltenen, bald kürzeren, bald ausgeführteren stets streng gearbeiteten Sätze von, möchte ich sagen, fast kalvinistischer Haltung, sind sämtlich Choralvorspiele, und zwar von verschiedenen Formen. Die (6) Bearbeitungen des Kyrie und Christe setzen in 3 Stimmen fugiert mit den Anfangsnoten der Melodien ein; die zuletzt eintretende vierte (in den 5 ersten Sätzen der pedalmäfsig gehaltene Bafs, im letzten der Diskant) führt dann unter freier Begleitung den Cantus firmus vollständig durch. Die Stimmen sind real; ohne Oktaven oder Quinten geht es — hier, wie anderwärts — nicht ab. 4 Bearbeitungen von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“***) tragen im allgemeinen, sie mögen vollstimmig oder fugiert beginnen, eine choralartige, durch wenige Durchgänge belebte Fassung. Am buntesten geraten, wenn schon unkoloriert, ist eine fünfte Bearbeitung derselben Melodie infolge der rhythmischen Wendungen des Motivs zu Anfang des 2. Teils. Die etwas zusammengeprefste Arbeit, gelegentliche Achtel- und

*) Auf die alte Melodie des „Sit laus, honor et gloria“.

**) J. Schneesing, aus Frankfurt a. d. O. gebürtig, war Pastor in dem Dorfe Friemar b. Gotha. Ihm auch wird die Melodie, auf welche das Lied noch gesungen wird, zugeschrieben.

***) Paul Speratus, geb. d. 13. Dez. 1484 in dem süddeutschen Bretten, starb als Bischof von Pomesanien am 17. Sept. 1554.

†) Von den Katechismusliedern, welche S. Bach in einem Zyklus bearbeitet hat, fehlen in der obigen Tabulatur das Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“ und das Beichtlied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“.

*) Organist Dedekind? — Ein Heinrich Dedekind war 1592 Kantor an der St. Johannis-Kirche in Lüneburg, und es weist allerdings unsere Sammlung an verschiedenen Orten auf engere Beziehungen, die damals in musikalischen Dingen zwischen Celle und Lüneburg bestanden. — Gleichzeitig lebte ein Henning Dedekind als Komponist in Thüringen.

**) „Organum Gruningense Redivivum“. Quedlinburg und Aschersleben 1705.

***) Deren eine, von O. D.: Beisp.-Samml. Nr. 72.

Sechszehntel-Figuren, am meisten jedoch die Einfügung der dreiteiligen Melodie in vierteilige Takte, wodurch nicht accentuierte Töne für das Auge auf accentuierte Taktglieder kommen, hemmen den Flufs. Ähnliches wird unten bei den Choralbearbeitungen des M. Prätorius zu bemerken sein. Geschickt ausgeführt ist bei „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" jene Form, wo jede Zeile des hier in das Pedal verlegten Cantus firmus das Motiv zu ihrer fugierten Einleitung abgiebt, — eine Form, welche der spätere J. Pachelbel mit Vorliebe anwendet. Zwei andere Sätze sind ausführliche und sehr ernst gemeinte Durchführungen derselben Melodie ohne den Cantus firmus als solchen. Die künstlichere davon gehört J. Stephani an.*) Ähnliche Durchführungen, aber einfacher und kunstloser sind die beiden Sätze „Dies sind die heilgen zehn Gebot", so gearbeitet, dafs stets, bald in dieser, bald in jener Stimme eine Zeile der Melodie, jedoch nicht als eigentlicher Cantus firmus, gehört wird. Dieser Form, offenbar die Lieblingsform der damaligen Organisten, gehört der ganze übrige Inhalt des Buchs an unter der einzigen Ausnahme eines Vorspiels zu „Erhalt uns Herr bei deinem Wort," wo bei fast choralmäfsiger gesamter Fassung jede Melodiezeile unmittelbar nacheinander zweimal vorgetragen wird, einmal im Diskant, einmal im Bafs. — Die Anwendung des Pedals wird augenscheinlich überall vorausgesetzt.

Noch will ich nicht vergessen anzumerken, wie in einem der Magnifikat die Ton-Verbindungen as c es und as c f mehrmals vorkommen, Schlicks „süfs und fremd lautende" Harmonie also Allgemeingut geworden ist — ob, wie bei Schlick, auf Kosten von gis, oder auf dem Wege einer Anleihe bei der „gleichschwebenden" Temperatur, weifs ich nicht.

Simon Lohet und Adam Steigleder.

Die von diesen Meistern uns hinterbliebenen Orgelsätze (eine Anzahl Fugen, eine Kanzone und ein Choralvorspiel von dem ersten, eine Kanzone und Fuge von dem andern) finden sich in J. Woltzes 1617 gedruckter Tabulatur, also in einem koloristischen Werke — dem jüngsten und letzten dieser Art. Woltz führt Lohets Fugen mit folgenden Worten ein:

„Fugas sequentes a Clarissimo Viro, Aulae Wirtembergicae quondam Organoedo celeberrimo, Domino Simone Lohet, cum quo mihi non nulla intercessit familiaritas, olim communicatas, in honorificam ipsius memoriam, aliis gratiose inserviendo, hûc apponere placuit, que Musices amatori non displicebunt."

Nach dem harmonischen Material, welches Lohet verwendet hat, zu urteilen, steht er (wie die späteren Erbach und Kindermann) mehr auf dem Standpunkte des Alten, wie des Neuen; doch ging auch dieses nicht einflufslos an ihm vorüber, wie die melodische Biegsamkeit einiger Motive und die mehrfache Anwendung des bisher nur seltener benutzten Jonischen — als solchem, schliefsen lassen. In der Begünstigung der Chromatik ist er kein Nachfolger seines grofsen Zeitgenossen Orlando di Lasso, der, nach dem Zeugnisse des M. Prätorius, den Sängern mit fragwürdigen Versetzungszeichen manche Verlegenheit bereitete.

Die Behandlung der „Töne" ist von Seiten Lohets die folgende:

In dem Gbdur (wie Woltz die Tonart nennt) spricht sich die altherkömmliche Neigung zur Unter-Dominante entschieden, die zur Ober-Dominante nur andeutend aus. Jüngere und mehr vorgegangene Zeitgenossen modulieren ohne weiteres nach D♯. — In Dbdur ist A mit kleiner Terz das Ziel vorübergehender Modulation. — Tonus C gleicht unserem Cdur auch bezüglich der Ausweichung nach Gdur. — In Fbmoll kommt es nur einmal zu einer Ausweichung nach C, also zu einer Anwendung des bdur (d. i. h). — In E wird herkömmlichermafsen A bevorzugt, ohne dafs es an echt phrygischen Wendungen fehlt.

Warum Woltz 20 dieser Sätze Fugen, den 21. aber Kanzone nennt, ist nicht einzusehen. Gerade dieser letzte Satz weicht von der Kanzonenform, an welche Lohet überhaupt sich nicht streng gebunden hat, am meisten ab. Man modelte, wie es den An-

*) Beisp.-Samml. Nr. 73.

schein hat, in Deutschland die Form der Kanzone, nachdem man schon den Namen in „Fuge“ umgeändert, weit früher und in einem freieren Sinne um, als es in Italien geschah. Lohet erzielte durch die „Nebenbedeutung“, die er den Nebenmotiven gab und durch das Aufgeben der liedmäfsigen Ein- und Abschnitte gröfsere Einheit und ungehemmten Flufs, und that, indem er die kanonischen Einsätze der Stimmen in der Regel auf ein Motiv beschränkte, in der Ausbildung unserer Fugenform einen guten Schritt vorwärts. Diese seine Arbeiten überraschen durch glücklich gezeichnete mannigfaltige Physiognomien. Die Familien-Ähnlichkeit der meisten aus Italien stammenden französischen Kanzonen ist bei den seinigen nicht vorhanden, eine jede bewahrt ihren besondern und einheitlichen Charakter; wo ein fremdes Liniament sich einzudrängen scheint, ist es in Wirklichkeit ein kühner, höchstens ein eigensinniger Zug, aber kein Verzeichnen. Neben einfach kunstvollen Tongeweben ernsten Ausdrucks stehen andere von lebhafter Bewegung, von flüchtigem Charakter. Eine dritte Gattung, wo bei mäfsiger Bewegung die Entwicklung auf ein vorzugsweises Entfalten der Melodie oder auf ein gleichzeitiges Fortschreiten aller Stimmen gerichtet ist, dient zur Vermittelung jener beiden vorhin beschriebenen Arten. In diesen Sätzen wird die herkömmliche Kanzonenform noch am meisten festgehalten. Eine weitere und gröfsere Mannigfaltigkeit erreicht der Meister durch die Art, wie er die Motive behandelt: hier wird das Subjekt in der gewöhnlichen Versetzung fugiert, dort antwortet der Gefährte in der Oktave oder in der Umkehrung; hier tritt eine Verlängerung, dort eine Verkürzung ein; hier wird die einfache Kanzonenform aufrecht erhalten, dort dient ein einziger kurzer Hauptsatz zu allerhand Variationen: genug, der denkende, über alles Mechanische hinweggehobene Künstler manifestiert sich überall. Vermag er weniger den Kreis seiner Anschauungen nach aufsen hin zu erweitern, so gelingt es ihm um so mehr, ihn im Innern reichlichst auszubauen.*)

*) Beisp.-Samml. Nr. 68 und 69.

Auf diese „Fugen“ (oder Kanzonen) folgen eine einzeln stehende „Kanzone“ — in der ersten Hälfte von wahrhaft schöner Wirkung*) — und 2 Choralbearbeitungen: Media vita in morte sumus**) und „De tout mon coeur“ („Ich will dich, Herr, von Herzensgrund“) aus dem Gesangbuch der französischen Reformierten. Der Cantus firmus des „Media vita“ geht im Bafse ohne Unterbrechung fort; seinen breitgelegten Tönen werden in den 3 höchst einfach begleitenden Stimmen halbe Schläge und Viertelnoten gegenüber gestellt. Der hochernste Charakter des Tonstücks entspricht den aus alter Zeit ererbten Texteswörten. Gleichmäfsig der Orgel angemessen zeigt sich die in stetigem und ruhigem Flufs gehaltene Führung der Stimmen. Lohet würde zu den gediegensten Orgelmeistern gerechnet werden müssen, auch wenn er nur dies eine Stück geschrieben hätte. In der Empfindung so tief, als im Ausdruck wahr und ergreifend, ist es ein vollkommenes Stück aus alter Zeit, und darum für alle Zeiten. — Die andere Arbeit ist ebenfalls ein Choralvorspiel von bestimmt ausgeprägtem Charakter und wohlbedachter, nicht ganz gewöhnlicher Form. Die Melodie durchläuft sämtliche Stimmen Zeile für Zeile.

Eine Fuga colorata, welche bei Woltz (ohne Angabe des Komponisten) folgt, und der Grundform nach zu den Kanzonen gehört, weist eine ziemlich freisinnige Figuration von lebhaftem Wechsel auf. Das Stück befindet sich auch in dem Lütticher Kodex vom Jahre 1617, hier jedoch mit mancher (berechtigten) Abweichung.

Die Fuga colorata und Toccata, welche Woltz' Sammlung beschliefsen, zeigen, wie der Ulmer Organist Adam Steigleder, von der handwerksmäfsigen Koloratur sich frei erhaltend, es den Italienern in der Figurenbildung nachthut; seine Leistung steht nicht höher und nicht tiefer, als die Mehrzahl der oben gewürdigten Toccaten aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts.

In dem Vorstehenden ist alles enthalten,

*) Beisp.-Samml. Nr. 70.

**) Beisp.-Samml. Nr. 71. Antiphon aus dem 11. Jahrhundert.

was ich über das Forterben der Schlickschen Schule und deren uns überkommene Erzeugnisse zu berichten vermag, soweit dieselben dem 16. Jahrhundert angehören. Die Phantasien von Paix, die Fugen von Lohet u. A. Steigleder sind das Einzige, was davon gedruckt ist; die beiden letzten, wie gesagt, in Woltz' Tabulatur v. J. 1617, also unter Schutz und Schirm der Koloratur. Was im übrigen der Fleifs guter Organisten dieser Zeit geschaffen, blieb Handschrift.

Zweiter Abschnitt.

Die Koloristen (1570—1620).

Aus der Zeit der Reformation und den darauf folgenden 40—50 Jahren scheint kein gedrucktes Werk für die Orgel, sei es welcher Art es sei, so weit der Inhalt deutschen Ursprungs ist, vorhanden. Von dem Jahr 1571 an kommt die koloristische Litteratur auf den Büchermarkt. Anfangs ziemlich harmloser Art, prägte sich die Eigentümlichkeit dieser Richtung mit jedem neu erscheinenden Buche immer schärfer aus, und die Massen des kolorierten Stoffs werden immer breiter und zudringlicher. Begnügte sich der kolorierende Künstler anfänglich mit kurzen weltlichen Liedern, die er mit Hilfe ein- und aufgelegter Figuren zum Gebrauche für die Tasten-Instrumente, in specie für die Orgel zurecht machte: so greift er schliefslich nach bogenlangen 8- bis 12stimmigen geistlichen Gesängen, um sie seiner Kunst zum Opfer zu bringen; im gleichen Mafse mit der zunehmenden Breite des Stoffs wächst das Geistlose der Behandlung, die endlich bis zum Verstummen elend wird. Dem Figuren-Reichtum der gleichzeitigen englischen Variationen, der spanischen „Glossen“ und italienischen Toccaten und Diminuitionen hatten die deutschen Orgelspieler nur eine einzige Figur gegenüber zu stellen, eine Figur von 4 Noten, die, sich um sich selbst drehend, am füglichsten ein fortschreitender Stillstand oder stillstehender Fortschritt genannt werden kann. So hatten diese Leute die Aufgabe ihres Jahrhunderts, die sie zugleich, nicht ohne Ostentation, vorzugsweise zu der eigenen gemacht, aufgefafst! Ihre Figuren-Arbeit ist kein instrumentales Beleben — sie ist ein fortwährendes und leichtsinniges Töten an und für sich gesunder Organismen.

Dies der Standpunkt, auf welchem, von den diskantierten Gesängen des Jahres 1530 ausgehend, das einseitig fortgebildete deutsche Orgelspiel zu Ende des Jahrhunderts angelangt war, zu derselben Zeit, wo die Gabrieli und Claudio Merulo das italienische Orgelspiel seiner Blüte zuführten! Das in Deutschland vorhandene Bessere blieb ungesehen und scheinbar ohne Einflufs; nur das Schwache, das Unkünstlerische machte sich geltend. Wie es um die Mitte des Jahrhunderts stand, beschreibt Hermann Finck*) genau, indem er sagt:

„Wenn sie (die Orgelspieler) auf Orgeln oder Instrumenten eine Probe ihrer Kunst ablegen sollen, so nehmen sie zu dem Kunstgriffe ihre Zuflucht, dafs sie leeren Lärm ohne irgend etwas Angenehmes verursachen. Damit sie aber den Ohren der ungelehrten Zuhörer leichter schmeicheln und wegen ihrer Fertigkeit Bewunderung erregen, so laufen sie bisweilen eine halbe Stunde lang mit den Fingern über die Tasten herauf und herunter, und hoffen auf diese Weise durch jenen anmutigen Lärm mit Gottes Hilfe das Gröfste zu erreichen; es kommt aber nur etwas sehr Dürftiges heraus, eine lächerliche Maus statt

*) Ambros, „Geschichte d. M.“ III, S. 438 Anm.

des Berges; fragen nicht darnach, wo Meister Mensura, Meister Taktus, Meister Tonus und sonderlich Meister bona fantasia bleibe. Denn nachdem sie eine ziemliche Zeit einstimmig auf den Tasten mit grofser Schnelligkeit umhergeirrt sind, so beginnen sie eine 2stimmige Fuge, und mit beiden Füfsen auf dem sogenannten Pedale arbeitend, fügen sie die übrigen Stimmen hinzu. Eine solche Musik ist aber den Ohren, ich will nicht sagen sachverständiger, sondern nur gesunder und richtig urteilender Menschen ebenso angenehm, als Eselsgeschrei.“

Diese erbauliche Schilderung schrieb H. Finck an dem Ausgangspunkte der Reformation: in Wittenberg, wenige Jahre nach dem Tode Luthers. Die Reformation übte auf das Orgelspiel in der neuen Kirche nicht den mindesten Einflufs. Nur der Gemeindegesang wurde als Hauptsache des Gottesdienstes neben der Predigt gepflegt. Das Orgelspiel — verbesserungsbedürftig, wie die Kirche selbst — unterlag keiner Reformation, sondern ging, im Raum beschränkter, sonst aber in hergebrachter Weise fort. Luther gedenkt, so viel ich weifs, in seinen Schriften der Orgel nur ein einziges Mal: in der „Anordnung des Gottesdienstes in der Schlofskirche zu Wittenberg“ v. J. 1525, also in einem, auf eine einzige Kirche Bezug habenden Schreiben. Er sagt darin: „Es sollen hinfort nur geistliche und keine weltlichen Gesänge geschlagen werden.“ Ersehen wir daraus, wie wenig man daran dachte, dafs von der Orgel jemals etwas anderes zu erwarten sei, als wohl oder übel zurechtgemachte Gesänge, so zeigt zugleich das in Wittenberg 25 Jahre später abgefafste Schreiben H. Fincks den geringen Erfolg von Luthers Worten, der günstigsten Falls darin bestand, dafs die Organisten die weltlichen Lieder verliefsen, und dafür sich mit Energie auf jenes Geräusch warfen, worin Meister Taktus, Meister Tonus u. s. w. keine Stätte fanden. Die in diesem Falle sehr wenig kräftige Stimme Luthers wurde in weiteren Kreisen nicht gehört oder beachtet. Noch der Joachimsthaler Superintendent Johann Mathesius (1504—1565) eifert: „Die Schlacht von Pavia, Buhlliedlein und Gassenhauer auf der Orgel in der Kirche schlagen, ist gut fiedlerisch und sackpfeiferisch.“*) Das waren vereinzelte Stimmen, die die Sache nicht änderten.**) — Im Grunde hatten die Reformatoren die Orgel vergessen. Man erinnerte sich ihr erst wieder, als mit dem zu Ende gehenden Jahrhundert der Gemeindegesang trotz aller Mühen so weit den eigenen Halt verloren hatte, so gänzlich heruntergekommen war, dafs er ohne eine äufsere Stütze nicht bestehen konnte. Hierzu wurde die Orgel ausersehen. Das betrifft aber nur die Orgel, und hatte auf das Orgelspiel keinen andern Einflufs, als den jene Männer, die die Kunst in der Kirche vertraten, daraus herleiteten. Dieser Männer Verdienst auch ist es, wenn das Orgelspiel aus einer langen Erniedrigung und, in unserm Sinne, Entfremdung allgemach zu einer der Kirche in Wahrheit würdigen Kunst sich erhob. Übrigens konnte das Anstöfsige, das man in dem Spielen weltlicher Lieder fand, wenigstens so lange nicht in dem Gegenstand, dem Liede, liegen, als die Gesangbuchs-Verfertiger keinen Anstand nahmen, kirchliche Texte auf weltliche Weisen singen zu lassen und, was nicht zu übersehen! die Anfangsworte des Urtextes im Gesangbuche über das Lied zu setzen. Wer hörte aus den Orgeltönen heraus, ob der Organist spielte „Inspruck, ich mufs dich lassen“ oder „O Welt, ich mufs dich lassen —“?

Das Anstöfsige und Verwerfliche, das wir in dem deutschen Orgelspiel des 16. Jahrh. finden, liegt nicht in dem musikalischen Stoff, auch nicht in der Figuration an sich, sondern in der geistlosen Zurichtung, die er, gleichviel ob geistlich oder weltlich, unter den Händen des Koloristen sich hat gefallen lassen müssen. Das sogenannte Kolorieren war nichts anderes, als ein auf die sämtlichen Stimmen angewandtes Diskantieren zum Zwecke instrumentaler Gestaltung. Gegen ein solches Übertragen von Gesängen auf die Orgel war bei dem im 16. Jahrhundert in Deutsch-

---

*) K. Fr. Ledderhose „Das Leben des M. Johann Matthesius“. Heidelberg 1849.

**) In Italien trat das Tridentiner Konzil (1545—1563) gegen die Sitte, weltliche Lieder auf der Orgel beim Gottesdienst zu schlagen, durch ein wirkliches Verbot auf.

land wie überall erwachten Streben, lebendigere musikalische Bewegung einzuführen, und bei dem vorhandenen Mangel an wirklichen Orgelkompositionen nichts einzuwenden; nur hätte es auf künstlerische Weise und mit Geschick geschehen müssen.

Die vokale Musik vermag durch kräftigen Aufschwung, leises Verhallen und die zwischen beiden liegenden feinen Ton-Nüancen in jedem Augenblick auf das eindringlichste zu wirken. Jede momentane Belebung des Gesangstons berührt und fesselt die Aufmerksamkeit zunächst als die unmittelbare Äufserung einer geistigen Willenskraft, endlich als Enthüllung einer seelischen Individualität und ihres innern Lebens. Der volle Chor verbindet Kraft, Fülle, Zartheit und Biegsamkeit mit dem Reize, der aus der Mischung der verschiedenen Klangfarben hervorgeht, die das unterscheidende Erbteil der 4 Singstimmen, und zugleich das Mittel bilden, selbst im kunstreich verschlungenen Tongewebe jede einzelne Stimme neben den übrigen zu verfolgen. Hierzu tritt das Wort, das dem Hörer auch dann noch beschäftigen und zu denken geben kann, wenn die Töne der Musik ihn im Stich lassen. Solchen Eigenschaften des Gesangs gegenüber erscheint „die Königin der Instrumente“ fast ärmlich. Der Orgelton zwar ist unendlich, aber in seiner Unendlichkeit auch unveränderlich, unbiegsam, leblos — ein Bild nur des Bestehens, nicht lebendigen Wachsens und Vergehens. Auch wenn eine Meisterhand das Orgel-Werk verfertigte, der einzelnen Stimme den zartesten Hauch, dem Zusammenklange aller die imposanteste Macht verlieh; wenn eine gleich meisterliche Künstlerhand die Stimmen wählt, die Tasten rührt: nie werden sich die beiden äufsersten Punkte der Tonstärke und Tonschwäche vollkommen vermitteln, nie die einzelnen Töne zu einem wirklichen Portamento verbinden lassen; nie wird es der Orgel möglich werden, eine Tongruppe oder Melodie durch innere Modifikation der Tonstärke abzurunden, oder zwischeneinander durch-, nicht miteinander gehende Klangfarben herzustellen.

Nun sollte der Orgelspieler des 16. Jahrhunderts mit allen den Mängeln des Instruments Tonwerke reproduzieren, die unter der Voraussetzung der Vorzüge der Gesangs-Musik gedacht waren: notwendigerweise mufste er für das, was verloren gehen mufste, einen Ersatz aufsuchen in seinem Instrument und in sich. Das eine, wie das andere beschränkten die Koloristen von Profession auf das geringste Mafs der Ansprüche: sie setzten — was an und für sich ganz richtig war — an die Stelle der Belebung im Ton die Belebung durch Töne, und damit war die Aufgabe gelöst. Mit einer Auswahl der Figuren hielten sie sich ebensowenig auf, wie mit der Auswahl der Stücke, welche sie durch jene beleben wollten.

Eine Ironie des Schicksals fügte es, dafs die Koloristen, nachdem sie sich ein halbes Jahrhundert auf einer nichtssagenden Phrase herumgetummelt, am Ende ihrer Tage an demselben Punkte anlangten, von welchem die Sänger ursprünglieh ausgegangen waren, an dem der willkürlichen Ausübung. Diese, den Spielenden stets eingeräumt gewesene diskretionelle Freiheit hatte nachgerade eine solche Ausdehnung gewonnen, dafs der letzte der Koloristen seine eigenen Koloraturen für überflüfsig hielt — was der erste schon hätte thun sollen — und die Stücke in seiner Tabulatur nur kolorierfähig, nicht koloriert, aufstellte. Damit hatte die Koloratur ihr Ende erreicht.

---

a. Elias Nikolaus,
sonst Ammerbach genannt.*)

Nach Klebers Tabulaturbuch v. J. 1524 und einigen gleichzeitigen toccatenartigen Präludien und diskantierten Liedern folgt ein Raum von fast 50 Jahren, aus welchem wir keine Probe des deutschen Orgelspiels aufzuweisen haben. Die zunächst uns begegnende ist folgendes Buch:

„Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlich Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel (-) oder Instrument (-) Tabulatur, sampt der Application, Auch fröliche deutsche Stücklein vnnd Mute-

*) Man vergleiche C. F. Beckers „Hausmusik“ Leipzig.

ten, etliche mit Coloraturen abgesetzt, desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnnd Welsche Passometzen zu befinden, etc. Desgleichen zuvor in offenem Druck nicht ausgangen. Jetzund aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget, durch Eliam Nicolaum, sonst Ammerbach genandt, Organisten zu Leipzig in St. Thomas Kirchen. — Mit fleis vom Autore selbs vbersehen vnd Corrigirt. Anno 1571.“ — Am Ende des ein Alphabethek in kl. Querquart umfassenden unpaginierten Buchs: „Gedruckt zu Leipzig durch Jakob Berwaldts Erben. Anno 1571.“ — Zwei nicht mitgezählte Bogen enthalten: Titel, Vorrede (vielmehr Widmung) an d. Bürgerm. u. Rat der kurfürstlichen Stadt Leipzig, und die Anleitung oder Instruktion für die anfahenden Diszipel der Orgelkunst.

Von den Lebensverhältnissen des Autors wissen wir nur, was er selbst erzählt, und das ist sehr wenig. Zur Vervollkommnung in der von ihm mit grofser Neigung geübten Orgelkunst hatte er sich in fremde Länder zu vortrefflichen Meistern begeben und „viel versucht, gelitten und ausgestanden“. Doch mochte er nicht überall der erwarteten Mitteilsamkeit begegnet sein, denn er klagt, dafs „viel Meister solche Kunst ganz verborgen und heimlich halten und ihren Discipulis nicht treulich und gründlich mitteilen“. — Im Jahr 1560 wurde er Organist an der St. Thomas-Kirche in Leipzig. Von den Zeitgenossen als Orgelspieler geschätzt, scheint er auch mit seinem Superintendenten, Nicolaus Selneccer, in näherm Verkehr gestanden zu haben, wenigstens glaube ich einige Spuren davon in der 2. Ausgabe seines Buchs (1583) gefunden zu haben. — Mit Nikolaus Ammerbach gleichzeitig lebten noch zwei Musiker dieses Namens; der eine, Eusebius, ein geschickter Orgelspieler und Orgelmacher, stand bei Fugger zu Augsburg in Diensten; der andere, Anton, befand sich seit 1571 in der herzoglichen Kapelle zu Wolfenbüttel.*) In dem Verzeichnisse der Kapell-Mitglieder wird er Amorbach genannt; so auch nennt sich Nikolaus auf dem Titel seines gröfseren Tabulaturwerks v. J. 1575: möglich, dafs es drei aus Amorbach in Bayern gebürtige Brüder waren. Sich den Namen des Geburtsortes beizulegen, war im 16. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches.

In dem Vorworte stellt Ammerbach die Orgel, „so jetziger Zeit in unseren Kirchen und Gottesdienst gebraucht wird“, in den Vordergrund. Er rühmt die grofse „varietet und Abwechslung der stimmen“, die man wegen der vielfältigen Register haben könne; er hebt die Möglichkeit hervor, die Harmonie eines jeden Gesangs auf der Orgel darstellen zu können, auch habe „diese Orgelkunst“ den Vorzug, dafs, wer sie gelernt, auch andere Instrumente: das Positiv, Virginal, Klavizimbel u. s. w. schlagen könne. Hiernach mufs man in seinem Buch ein zu allernächst für die Kirchen-Orgel bestimmtes Werk erwarten; die Folge aber wird lehren, dafs man sich darin vollkommen täuscht, und hier nur eine gewöhnliche, und zwar ziemlich dürftige „Klavierschule“ vorliegt.

Die Tonschrift in diesem, wie in den sämtlichen Tabulaturbüchern, die weiter unten beschrieben werden, besteht nur aus (deutschen) Buchstaben, ohne jegliche Anwendung von Noten, wie noch im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts Gebrauch war. Die deutlich und klar gedruckten Buchstabenreihen laufen quer über die nebeneinander liegenden beiden Seiten des Buchs; je 4 zu einander gehörende Reihen werden von den darunter stehenden durch horizontale Quer-Linien getrennt; senkrecht durchlaufende dienen zur Abteilung der Takte. Die Taktart wird nur beim Tripeltakt angezeigt.

Das Buch zerfällt in drei Abteilungen; die 1. umfafst „die Anleitung“ und „etliche gemeine deutsche Tenores, schlecht (d. h. ohne Koloraturen) aus den Noten in die Tabulatur (Buchstabenschrift) gesetzt“; — die 2. enthält „artige deutsche Tentze und lustige Galliarden“; — die 3. „fröliche Muteten mit Coloraturen und Leufflin gezieret“. Die folgende Darstellung geht der 2. Abteilung vorüber und behandelt den In-

*) Fr. Chrysander, „Jahrbücher für Musikwissenschaft“, Leipzig, Bd. I, S. 148; „Geschichte der Braunschw.-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper“.

halt der 1. und 3. nach Geistlichem und Weltlichem getrennt.

Mit der üblichen Abwehr gegen Mifsgünstige und dem ebenso üblichen Anruf an die Gönner beschliefst der Verfasser die Vorrede seines „unter dem Druck gegenwärtigen Jammers, Sorgen und Bekümmernis“ abgefafsten Buchs.*)

Den Inhalt der „kurtzen Anleitung“ teile ich hier den Gegenständen nach vollständig mit, zum Teil unter wörtlicher Wiedergabe des Textes, als Probe von Ammerbachs Lehr- und Ausdrucksweise.

1. Von den Clavibus.

„Claves Instrumentales“ sind nichts anders denn die Skala in der Musica, welche anzeigen, wie man im Gesang auf- und absteigen sol, vnnd werden darumb Claves, d. i. Schlüssel des Gesangs genendt, das dadurch die Natur vnnd eigenschafft des Gesanges, gleich wie ein verschlossen gemach eröffnet wird.“ — Hierauf folgt die Buchstabenbezeichnung für die natürliche Tonleiter. Dann heifst es weiter: „Nachmals sind auch schwartze Claves, welche fictae oder molles, d. i. weiche, liebliche und fremde Claves genennet werden, darumb das sie gebraucht werden, wenn man ein fremde stimm**) in einem Clave singt, die sonst der Skala nach nicht darin befunden wird, — — wie denn dieselben in Frantzösischen, Welschen, Niederlendischen, sonderlich in Orlandischen und Scandellischen Stükken gebraucht und durch ein b rotundum oder cancellatum vorzeichnet werden. Dieser werden 5 auf dem Instrumente befunden: c (cis), d (dis), f (fis), g (gis), b (bmoll).“

Die Klaviatur erstreckte sich von C bis $\bar{a}$. In der grofsen Oktave, welcher die versetzten Töne fehlten, nahmen C und D die Stellen von Fis und Gis ein. Diese verkümmerte Anlage, welche manche Griffe verengte (so z. B. die Dezime C — e zu einer kleinen Septime), machte manche ungreifbar scheinende Tastenverbindung möglich, was man nicht aufser Augen lassen darf, wenn es sich darum handelt, aus weiten Griffen auf die Anwendung des Pedals zu schliefsen.

*) Es herrschte die Pest.

**) Einen leiterfremden Ton.

2. „Was die Charakteres in der Tabulatur für Bedeutung haben.“

Unter den „Charakteres“ sind die Zeichen zu verstehen, welche über den Buchstaben oder allein stehend die Zeitdauer der Töne oder Pausen bestimmen. Es sind folgende:

. = 1 Tempus (Takt) oder einer Brevis (=), oder 2 Schlägen;

| = einer Semibrevis (◇), einem Schlag;

Γ = einer Minima (♩), einem halben Schlag;

F = einer Semiminima, 1 Viertel;

E = einer Fusa, 1 Achtel;

E = einer Semifusa, 1 Sechzehnteil u. s. w.

3. Von Bedeutung der Ziffern, so in folgenden Exempeln der Applikation gebraucht werden.

„Es wird an beiden Händen der Daum durch ein O Nulla vorzeichnet. Der Zeigefinger durch 1 u. s. w.*)

4. Von der Applikation.

„1. Regel, für die rechte Hand: Aufsteigende Gänge werden mit dem Zeige- und Mittelfinger gespielt, absteigende ebenso, doch wird mit dem Goldfinger begonnen. — „2. Regel, von der linken: Aufsteigend werden der Goldfinger bis zum Daumen benutzt, absteigend nur der Zeige- und Mittelfinger. — Einige Skalen und dergleichen dienen als Übungs-Beispiele.

3. Regel: Von den Mordenten;

4. Regel: Von den Concordanten (d. i. Doppelgriffen): die Terzen werden mit 1 und 3 (d. h. 2 u. 4!) die Quarten, Quinten und Sexten mit 1 und 4 (2 u. 5), die Septimen u. s. w. mit 0 und 4 (1 u. 5) geschlagen.**)

5. Wie man akkordieren, d. i. ein Instrument rein stimmen soll.

Das Unklare und Unzureichende, was die ganze Lehrart Ammerbachs kennzeichnet, tritt bei diesem Kapitel am deutlichsten hervor, besonders im Vergleich der Anweisung zum Stimmen, welche Schlick gegeben hat. Ammerbach sagt:

„Erstlichen so vorsuche wie hoch oder nieder durchaus alle Stimmen sich erleiden

*) Dieselbe Bezeichnungsart hat noch Samber („Manuductio ad Organum“) 1704.

**) Ausführlicher mitgeteilt in C. F. Beckers „Hausmusik“, S. 58.

wollen (d. h. welche Tonhöhe das Instrument verträgt), Als denn so fahe an an dem gelben Klavier (den mit Buchsbaum belegten Untertasten): erstlichen greiffe an F und f, mache daraus eine gute Octaff, danach f und $\bar{c}$ eine quint, danach $\bar{c}$ von $\bar{g}$ auch ein quint, $\bar{c}$ vom a ein tertz, a vom $\bar{a}$ eine octaff, $\bar{a}$ vom $\bar{d}$ eine quint, $\bar{d}$ vom g eine quint, $\bar{g}$ vom e eine tertz, g vom $\bar{h}$ eine tertz. Also hernach stimme den Diskant erstlich, oder den Baſs, eine gleiche Octaff nach der anderen, pp. — Von den schwartzen Clavibus: a vom $\overline{cis}$ eine tertia, als (wie) ut — mi (c — e), vnd $\bar{c}$ vom $\overline{dis}$ (es) als re — fa (d — f), $\bar{d}$ vom $\overline{fis}$; ut mi, $\bar{c}$ vom $\overline{gis}$: ut mi, $\bar{g}$ vom $\bar{b}$: re — fa, danach zeuch wie oben eine Octaff nach der andern zusammen — — —.*)

Der nunmehr folgende musikalisch-praktische Stoff, soweit die gegenwärtige Darstellung sich damit beschäftigt, zeigt nur insofern planmäſsige Anordnung, als die „gekolorierten Stücklein“, an denen die jungen Gesellen Koloraturen und Passagen zur Anwendung bei andern Stücken erlernen sollen, als die schwierigeren an das Ende des Buchs gestellt wurden; bei den vorausgehenden abgesetzten Gesängen steht schwer und leicht bunt durcheinander. Gleich die 1. Nummer ist eine einfache 4stimmige Behandlung der Melodie „Wenn Gott der Herr nicht bei uns hält“, mit dem Cantus firmus im Tenor! Was wird ein Spieler hier zu Tage bringen, der nicht mehr gelernt und geübt hat, als was in Ammerbachs Anleitung steht?

Besondere im Kontext stehende Überschriften zerlegen den Stoff in 5 Abteilungen:

I. 44 einfach abgesetzte 4stimmige Gesänge, darunter 12 Choräle und choralartige Sätze;

II. u. III. Tänze verschiedener Art, welche hier übergangen werden;

IV. 12 vier- und V. 7 fünfstimmige kolorierte Stücke, worunter je zwei geistliche. — In Summa stehen 16 geistliche neben 59 weltlichen Gesängen. Dieses Verhältnis schon deutet darauf hin, daſs über die Bestimmung des Buchs nicht das Vorwort, sondern das Titelbild (eine bei Tafelmusik schmausende Tischgesellschaft) die richtigere Auskunft giebt, wenngleich bei der gerade jener Zeit im Flor stehenden Vergeistlichung weltlicher Texte und Melodien*) das Beibehalten jener Sitte, weltliche Lieder beim Gottesdienst auf der Orgel zu spielen, nichts Unnatürliches war. Von den mit einer einzigen Ausnahme sämtlich deutschen Texten stehen 16 im Ambraser Liederbuch v. J. 1582.**) — Die Kompositionen der deutschen weltlichen Lieder sind meistens in den Lieder-Sammlungen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden, namentlich in denen von Ott***) und Forster, wie denn Ammerbach im ganzen bei seiner Auswahl weit zurückgriff.

Die Tonsetzer hat Ammerbach nur selten genannt. Durch freundlich gewährte Mithilfe des Herrn J. J. Maier in München kann ich folgende namhaft machen:

Niederländer:

Mattheus le Maistre †): Aller Augen warten auf dich (Geistl. u. weltl. G., 1566), — Herr Gott, nun sei gepreiset (ebendaher). Orlandus Lassus: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ — Frav ich bin euch von Herzen hold — und: Im Meyen, im Meyen (Teutsche Lieder, 1583 ††) Susanna un jour (Tiers livre des Chansons, 1566).

*) Das um 40 Jahre jüngere Stimm-Verfahren, welches Antegnati („Arte organ.“ 1608) vorschreibt, ist nicht viel besser und steht ebenfalls hinter dem von Schlick (1511) zurück. Nachdem er gesagt, daſs von den drei Konsonanzen die Oktave vollkommen rein, die Quinte etwas abwärts-schwebend, die groſse Terz thunlichst scharf gestimmt werden müsse, nimmt er von F aus folgenden Gang: F f a c, — c C e g, — g G h d, — d D fis a, — Probe: F f a c; dann weiter: a A cis e, — e E gis h, — u. s. f.

*) Von den schon 1555 erschienenen „Souter Liedekens“ des Clemens non Papa abgesehen, traten 1571 ans Licht H. Knausts „Gassenhauer — — christlich verändert“, und H. Vespasius „Nye Christliche Gesenge unde Lede“, die ersteren in Frankfurt a. M., die anderen in Lübek.

**) 12. Publ. des litterar. Vereins in Stuttgart, 1845.

***) Neu veröffentlicht von der Gesellschaft für Musikforschung, Berlin 1876.

†) O. Kade, „Matth. le Maistre“, 1862.

††) Waren schon vor dem autorisierten Druck verbreitet.

Italiener:

Antonio Scandelli: Ich weifs mir ein festes gebautes Haus (N. u. lustige teutsche L., 1578).

Spanier:

Ivo de Vento, 1562 Organist, später Kapellmeister in München: Ach Gott, was soll ich singen — u.: Auf dich setz ich mein Grund.

Deutsche:

Johannes Baptista (?): Wenn wir in höchsten Nöten sein,*) — der einzige uns von diesem Komponisten hinterbliebene Satz.**) — Wolf Heinz (um 1537): Gar hoch auf jenem Berge. — Stephan Zirler (um 1530) kurz nach Schlick in Heidelberg: Bewahr mich Herr. — Paul Hofhaimer († 1537): Ach edler Hort, vernimm m. Klag. — Hertzliebstes Bild — Tröstlicher Lieb stets ichmichüb' (sämtl. beiForster). — Machinger (1530): Ach vnfahls neid — Ein Meidlein sprach mir freundlich zu (beide bei Forster). — Georg Forster (1535): Vergangen ist mir Glück und Heil. — Ludwig Senfl († nach 1550): Ich armes Mägdlein klag mich sehr — Ich bitt dich Megdlein hab mich hold (?) — Ich schwing mein Horn ins Jammerthal — Mag ich Herzlieb erwerben dich — Mein fleis vnd Müh ich nie hab gespart — (sämtlich bei Forster) — und: Mit Lust thet ich ausreiten (bei Ott, 1534 u. 1544). — H. Isaak***) (1440): Ispruck ich mufs dich lassen (bei Forster). — Joh. Bucher (1530): Sophia spanne das Füllein in den wagen. — Verlorener Dienst der sind gar viel (in „68 L.“). — Martin Wolf (1510): So wünsch ich ihr ein gute Nacht (bei Schöffer, 1513). — Andr. Silvanus (1530)? — Joh. Wenck (1530)?: Mein gemüth vnnd geblüt ist gar entzündt (bei Forster).

*) Beisp.-Samml. Nr. 64. Marpurg, „Kritische Briefe“, II, 108, wo diese Arbeit analysiert wird.

**) C. v. Winterfeld (Ev. Kirchenges. I, 382) glaubte in d. sion. Musen noch einige andere Kompositionen von Joh. Baptista gefunden zu haben, übersah aber das im Register den Worten „J. Baptistae“ vorgedruckte F (Festo).

***) „Monatshefte für Musikgeschichte“, herausgeg. von R. Eitner, 1871, S. 181; — 1873, S. 85; — 1874, S. 97.

Die Tonsetzer oder Setzer der übrigen Lieder habe ich bisher noch nicht auffinden können. Bei verschiedenen Liedern ist die Melodie älter als der Tonsatz, und von mehreren bearbeitet worden, es kann daher aus der Anfangszeile des Textes oder der Melodie nicht mit Sicherheit auf den Setzer geschlossen werden.

Das in untergeordneter Anzahl vertretene geistliche Lied kann für die Tendenz des Buchs nicht bezeichnend sein. Wir finden, alphabetisch geordnet, in den verschiedenen Abteilungen die folgenden:

1. Ach Gott, was soll ich singen? 5stim. — von Ivo de Vento (in Paix Tabulaturbuch); — 2. Allein nach dir, Herr Jesu Christ verlanget mich; (Selneccers Cantional, 1587; beim älteren Schmid (1577) mit der Neben-Überschrift: „Si purti quarto“;*) — 3. und 4. Aller Augen warten auf dich, — von M. le Maistre; — 5. Also sehr jammert Gott; — 6. Bewahr mich Herr — von St. Zirler; — 7. Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich; — 8. Danket dem Herren in Ewigkeit; — 9. Ehr, Lob und Dank mit hohem Fleifs;**) — 10. Gehabt euch wohl zu diesen Zeiten (M. Praetorius „Musae Sioniae“ V, 218. 1609); — 11. Gott ist mein Licht und Seligkeit (Musae Sion., VII, 235); — 12. und 13. Herr Gott, nun sei gepreiset — Tonsatz von M. le Maistre, 1566; — 14. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ — die durch das Wittenb. Gb. 1535 in den Kirchengesang aufgenommene Melodie des zwischen 1527 und 1529 von P. Speratus gedichteten Liedes hier in 5stim. kunstvollem Tonsatz von Orlandus Lassus (1583); — 15. Wenn wir in höchsten Nöten sein, von J. Baptista; — 16. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

*) Im Magdeburger Gb. vom Jahr 1587 hat das Lied die Aufschrift: im Ton „Cum sis coelestis“.

**) Alte Kirche: „Ave fuit prima salus“; — böhm. Brüder: „Der Tag bricht an und zeiget sich“; — V. Triller (1555): „Es sprach Christus, des Menschen Sohn“.

Das weltliche deutsche Lied, wie es gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts von deutschen Meistern, besonders von Hofhaimer und Senfl, geschrieben wurde, sei es nun über eigene oder überkommene, nach Umständen gestreckte oder gekürzte „Tenores“, unter einfacher oder kunstvollerer Begleitung anderer Stimmen, verleiht dem Buche Ammerbachs das unterscheidende Gepräge im Vergleich zu den späteren deutschen Tabulaturbüchern. Auch die 2. Ausgabe hält diesen Unterschied noch aufrecht, wiewohl der gewählte verschiedenartigere Stoff darauf hindeutet, dafs der Zeitgeschmack anfängt, nach anderem, namentlich nach ausländischem, zu verlangen.

Manches von Ammerbach aufgenommene Lied hat durch geistliche Umdichtung samt seiner Melodie für längere oder kürzere Zeit Eingang in die Kirche gefunden, auch wohl die Melodie durch sich allein, wie z. B. jene des schon im Locheimer Liederbuch*) vorhandenen älteren Liedes „Mein frewd möcht sich wol mehren“ die auf das katholische Lied „Ave rubens rosa“ und auf das evangelische „Herr Christ der einig Gott's Sohn“ bleibend überging.**) Folgende kamen durch Umdichtung des Textes in kirchlichen Gebrauch: „Ein Mägdlein sprach mir freundlich zu (Ach Herr Gott, sprich mir freundlich zu), — Ispruck ich mufs dich lassen (O Welt ich mufs dich lassen)“ — u. a. m.

Zweifellos ergiebt sich die Bestimmung des Buchs zu einer Klavierschule aus der Behandlung des praktischen Stoffs; diese wendet sich schlechthin von der Orgel ab und läfst alle die Vorzüge, welche das Vorwort von der Orgel rühmt, gänzlich unberücksichtigt. Von der „varietet und Abwechslung der Stimmen“ ist nur im Vorwort die Rede; im Buche selbst fehlt jede, auch die leiseste dahin gehende Andeutung. Das Pedal wird vollständig übergangen. Dem orgelgerechten gebundenen Spiel wird durch Weglassen aller Bindungen, durch das Auflösen der längeren Noten in kürzere u. s. w. geradezu entgegen gearbeitet; an seine Stelle tritt das Griffmäfsige, wie es dem kurztönenden Klavier entspricht. — Im übrigen ist die ursprüngliche Tonhöhe der Gesänge beibehalten, so auch das Verhältnis der Stimmen unter sich, es mochte für den Spieler günstig sein oder nicht, nicht weniger auch die Tonfolge, selbst bei Stimmenkreuzungen, trotz der nun unverhüllt hervortretenden Satzfehler. Hier und da zeigen die „schlecht“ d. h. ohne Koloraturen „abgesetzten“ Gesänge einfache, dem Original nicht angehörende Durchgänge. Die bei den 19 „gekolorierten Stücklein“ angewandten Koloraturen beruhen allerdings auch auf der schon erwähnten, sich um sich selbst drehenden Figur von 4 Tönen, allein sie tritt bescheiden auf und läfst freier entwickelten und fliefsenderen Gängen hinlänglichen Raum. Ammerbach steht noch diesseits der Grenzlinie, welche die bedachte Koloratur von der um jeden Preis scheidet. Hätten seine Nachfolger diese Linie inne gehalten, so würde das Wort „Kolorist“ heute eine andere Bedeutung haben, als diejenige ist, in welcher wir es hier gebrauchen.

Die 2. Ausgabe der Ammerbachschen Tabulatur erschien nur 12 Jahre nach der 1. Den damit vorgenommenen Änderungen entsprechend, lautet der Titel nunmehr:

„*Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, in sich begreiffende eine notwendige vnnd kurtze anleitung, die Tabulatur vnnd application zuverstehen, auch dieselbige aufs gutem grunde recht zu lernen. Darnach folgen allerleichtest gute Deutsche, Lateinische, Welsche vnd Frantzösische stücklein, neben etlichen Passomezen, Galliarden, Repressen vnnd Deutschen Dentzen, dessgleichen zuvor im offenen Druck nie aufsgangen. Jetzund aber der Jugend vnd anfahenden dieser kunst zu gutem, mit Fleifs zusammengebracht, vnd in druck verfertigt, durch *Eliam Nicolaum Ammerbach*, Burgern vnd Organisten in Leipzig zu St. Thomas. Mit Röm. Kai. Majestat Freyheit nit nachzudrucken.

*) Fr. Chrysander „Jahrbücher etc.“ II, S. 101.

**) Schon 1524 im Erfurter „Enchiridion“.

Nürnberg". (1583).*) Zu Ende des Buchs „Typis Gerlachianis".

Format und Druck wie bei der 1. Ausgabe.

Die Vorrede, an den Fürsten Joachim Ernst von Anhalt unterm 21. März 1583 gerichtet, füllt mit der angeschlossenen Anleitung 6 unpaginierte Seiten. Die „Anleitung" enthält jetzt, statt der früheren 6 Kapitel, 5 Regeln:

1. Vom Klavier; 2. von der Geltung der Charakteres und Pausen; 3. von den Ziffern; 4. von den Konkordanten (Doppelgriffen); 5. von den Mordenten. — Die darauf folgende Anleitung zum Stimmen erscheint gegen die frühere verändert, aber nicht verbessert.

Das Klavier, in der tiefsten Oktave unverändert, hat sich in der höchsten bis zu dreigestrichen c ausgedehnt.

Die im Vorwort der 1. Ausgabe an die Spitze gestellte nächste Beziehung des Buchs zur Kirchen-Orgel ist in dem der zweiten weggefallen, so dafs seine Bestimmung, zur Übung auf Tasten-Instrumenten überhaupt zu dienen, nunmehr unzweifelhaft hervortritt, wogegen der Inhalt selbst durch Aufnahme einer Anzahl lateinischer geistlicher Lieder kirchlicher geworden. Ein gänzliches Weglassen aller Koloraturen hat den Stoff dem unterrichtlichen Zwecke näher gerückt; die Anordnung ist im übrigen dieselbe unmethodische geblieben. — Die Auswahl der überall 4stimmigen Gesänge deutet auf eine Wendung in der Geschmacksrichtung des Publikums. Das deutsche weltliche Lied, in der 1. Ausgabe alleinherrschend, tritt hier etwas zurück; niederländische Gesänge nehmen die Stelle des Weggelassenen ein. Den deutschen Namen Hofhaimer, Senfl, Zirler und Meiland**) stehen die neueren niederländischen Clemens non Papa, Cresquillon,***) Godard, Cyprian de Rore,†) Berkhem,††) Arkadelt†††) u. a. gegenüber. Gleichwohl ist Ammerbach gegen den wirklichen Stand der Sachen noch zurück. Denn schon in dem 1577 gedruckten Tabulaturbuche des älteren Schmid haben die Niederländer, und in dem von Paix (1583 gedruckt) die Italiener den Vorzug. Das gröfsere Tabulaturwerk Ammerbachs nähert sich in seinem Inhalte dem von Schmid, vor dem es um 2 Jahre früher erschien (1575). Bei dem jüngeren Schmid (1607) sind fast nur Italiener vertreten, während der letzte Kolorist, Woltz (1617), den Deutschen eine wesentliche Stelle in seinem umfangreichen Buche einräumt, also in gewissem Sinne dahin zurückkehrt, von wo Ammerbach 46 Jahre früher ausging.

Von den 92 „abgesetzten" Gesängen in Ammerbachs 2. Ausgabe haben 59 deutschen, 7 lateinischen, 10 italienischen und 16 französischen Text. Geistlichen Inhalts sind die 7 lateinischen und 15 deutsche Gesänge, worunter ein Lied von Luther. Es bleiben also immer noch 44 deutsche weltliche Gesänge. — Die Angabe der Komponisten wird fast überall vermifst.*)

Die Gesänge in nicht-deutscher Sprache bestehen zum Teil in den oben erwähnten 7 lateinischen Gesängen und Liedern, deren mehrere, z. B. Ex legis observantia — Spiritus sancti gratia — Surrexit Christus hodie —, obwohl in deutscher Übersetzung vorhanden, damals in der evangelischen Kirche noch in der Ursprache gesungen wurden;**) — zum andern Teil sind es eigentliche, d. h. zum Singen geschriebene französische Chansons (deren instrumentale Nachbildung die „französische Kanzone" der Italiener ist) und italienische Madrigale. Die ersteren gehören der 1., die anderen dem Anfang der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts an; Ammerbach scheint Vorliebe für die ältere Kunst gehegt zu haben. Die Kanzone, gesungene wie gespielte, und

*) Am Schlusse der Vorrede.

**) Geb. 1542 zu Senftenberg in der Oberlausitz.

***) Blühte zwischen 1543 u. 1578 und stand einige Zeit in Diensten Karls V. (Ambros, „Gesch. d. M." III, 304.)

†) Geb. zu Mecheln 1516, † 1565.

††) Blühte 1540 bis 1560 in Mantua, später in Rom.

†††) A. gehörte seit 1540 eine Zeitlang dem Kollegium der päpstlichen Sänger an.

*) Herr J. J. Maier hat mir auch hier freundlichste Beihilfe gewährt, die Quellen zu vergleichen.

**) Man sehe die Gesangbücher von Selneccer (1587), Calvisius (1597), Vulpius (1609) und spätere.

das Madrigal gründen sich beide auf eine bestimmte Anzahl gleichberechtigter Stimmen; bei der ersteren ist die Behandlung der Stimmen eine fugierte, bei dem andern eine freie, aber darum nicht kunstlose; dort herrscht die Arbeit, hier die Erfindung vor; polyphon sind beide gedacht, das Madrigal aber nicht ohne Bevorzugung der Oberstimme als melodieführende.*) Anders verhält es sich mit dem deutschen weltlichen Lied; seine Natur ist die Einstimmigkeit. Alles was dem „Tenor", der Melodie beigegeben wird, einfach oder kunstvoll gebildet, ist Begleitung, der die Seele umhüllende Leib.

Die drei hier genannten Formen bezüglich ihrer Anwendbarkeit für die Orgel mit einander verglichen, erscheinen Chanson und deutsches Lied als die brauchbarsten. Bei der erstern liefert das kennbare Motiv die faſsliche Dessin-Zeichnung auf der Fläche des wechsellosen Orgeltons; bei dem andern bieten die verschiedenen Klaviere in den ihnen eigenen unterschiedenen Tonfarben das Mittel, die Fäden des Gewebes für das Ohr zu sondern, und nach ihrer Bedeutung vor- oder zurücktreten zu lassen. (Einen dahin gehenden Wink sucht man freilich bei Ammerbach vergebens.) Anders verhält es sich mit dem Madrigal. Hier ist weder ein Cantus firmus, noch ein Motiv das Herrschende, sondern das Melodische an sich; und die gegenseitige Beziehung der Stimmen beruht nicht auf vorgeschriebener Form, sondern auf freier Wahl, wie sie der Tonsetzer zur Herstellung eines Stimmungsbildes zu treffen für gut fand. Der Schwerpunkt in der Darstellung eines Madrigals liegt vorzugsweise im dynamischen, in der ausdrucksvollen Ausführung des einzelnen. Die feingeschwungenen Linien, wie sie ein solcher Vortrag in jeder Stimme bedingt, wieder zu geben, vermag die Orgel nicht; auch vermag sie nicht, hier durch Koloraturen zu ersetzen, was ihr fehlt, denn die Koloratur widerspricht dem Wesen des Madrigals. Das scheint man auch in der Zeit, wo in Deutschland und Italien alles koloriert und diminuiert wurde, gefühlt zu haben. In der That haben — von dem geschäftsmäſsigen Koloristen Schmid jun. abgesehen — Orgelspieler von Ruf sich nur selten mit der Umbildung des Madrigals beschäftigt.*) Ammerbach, der, wie schon gesagt, in der 2. Ausgabe seines Buchs das Kolorieren gänzlich unterläſst, teilt das Madrigal in der Urform mit, leider aber so, daſs er hier wie überall, Töne zerstückt und Bindungen wegläſst, und damit das Ganze unkenntlich macht.

Wenn Ammerbach in der 1. Ausgabe seines Buchs sich in Beziehung auf Stimmenverhältnis, Tonfolge u. s. w. seiner Vorlage bis auf wenige, von ihm hinzugefügte Durchgänge genau anschloſs, so begegnen wir in der 2. Ausgabe wenigstens einigen Beispielen, wo er selbstbestimmend das Original veränderte, freilich nicht immer verbesserte. So, um etwas anzuführen, vertauschte er bei dem Lied des A. Scandellus „Mit Lieb bin ich umfangen"**) die anregende Terz des Anfangs mit der gleichgültigen Oktave, man weiſs nicht, aus welchem Grunde.***) — Jakob Regnarts †) 3stimmiges, quintenreiches „Venus, du und dein kindt"††) veränderte er harmonisch und fügte eine vierte Stimme hinzu.

An (deutschen und lateinischen) geistlichen Liedern und Gesängen enthält diese zweite Ausgabe folgende:

*) Willaert, Verdelot und Arkadelt sind die Gründer des Madrigals.

*) Nur wenige derartige Fälle sind mir bekannt Abraham Strauſs (vor 1625) umschreibt unter Anwendung der Tonleiterform das Madrigal „Anchor che col partire" von Cyprian de Rore (1516—1563); — der Reformator des deutschen Orgelspiels, Samuel Scheidt (1624) bearbeitet 4 Motive aus Palestrinas „Jo son ferito, ahi! lasso" zu einer „Phantasie" (Fuge); — dasselbe mit demselben Stück thut gleichzeitig oder früher Christian Erbach; — Girolamo Frescobaldi endlich stattete in der ihm eigentümlichen Weise Arkadelts „Ancidetemi pur" mit „Passagen" aus.

**) „Newe und lustige etc. Lieder". Dresden 1578.

***) Wirklich verbessernd verwandelte der Volksmund in H. Isaaks „O Welt ich muſs dich lassen" die Anfangsnote f in die Terz a: (a f g a, statt f f g a.

†) Starb 1599 als Vize-Kapellm. Kaiser Rudolphs.

††) Bei B. Gesius (1607) unter unveränderter Melodie dem geistlichen L. „Man spricht, wen Gott erfreut", bei Schein (1627) in der 1. Zeile verändert, „Auf meinen lieben Gott" beigegeben.

1. Allmächtiger gütiger Gott, du ewiger — von M. le Maistre. Dem Original entgegen hat Ammerbach ganz kurz vor der Dominante beim Hauptschlusse den damals im Choralsatze fast zur Mode gewordenen Dreiklang auf der erniedrigten Septime eingeschoben. — 2. Allein nach dir, Herr Jesu Christ. — 3. Bewahr mich Herr — von St. Zirler. — 4. Danket dem Herren. — 5. Danksagen wir alle (Grates nunc omnes, Sequenz aus dem 10. Jahrhundert). — 6. Ehr, Lob und Dank mit hohem Preis. — 7. Gehabt euch wohl zu diesen Zeiten. — 8. Gelobet seist du, Jesu Christ. — 9. Gott ist mein Licht. — 10—13. Herr Gott, nun sei gepreiset. — 14. Joseph, lieber Joseph mein. — 15. Lobet den Herren — von A. Scandellus (1568). — Die unter 2, 4, 6 und 7, 9 und 10 aufgeführten stehen auch in der 1. Ausgabe.

Von eigentlichen Liedern in lateinischer Sprache sind zu nennen: Ecce Maria genuit und die bekannten Ex legis observantia — Puer natus in Bethlehem — Spiritus sancti gratia — Surrexit Christus hodie, welche letztere mit deutschen Übersetzungen noch dem evangelischen Kirchengesang angehören, nachdem sie bis weit in das 17. Jahrhundert in der Ursprache gesungen wurden.

Unter den französischen Chansons finden sich einige von Clemens non Papa († kurz vor 1558), von Thomas Crecquillon (blühte um 1550), Godard, Rogier (1543), Pierre Sandrin*) (1540), Benedict (1544). — Zu den italienischen Madrigalen lieferten verschiedene Sätze: Cyprian de Rore, Dom. Maria Ferrabosco (ein Zeitgenosse Palestrinas), Giachet Berkhem (1540), G. Arkadelt (1540).

*) Von P. Sandrin steht ein tief empfundener Satz, auf den ich ganz besonders aufmerksam mache, „Doulce memoire“ (Ammerbach schreibt „Dulce memoriae“) unter Nr. 70. Derselbe ist entlehnt aus „Second livre contenánt 27 Chansons nouvelles à quatre parties — — Impr. par P. Attaingnant & Hubert Jullet — — Paris 1540, fol. 4.“ — Das Lied findet sich auch in: Le Paragon des Chansons. Contenant plus nouvell. et delectables Chansons que oncques ne furent imprimées — — S. l. & a. fol. 19. (Lyon, Jacques Moderne, dict Grand Jacques.) Das 2. Buch ist 1540 gedruckt. — — Und in: Le second Livre des Chansons à quatre parties, auquel sont contenues 31 Chansons — — — Impr. en Anvers par Tylman Susato — — l'an 1544 au mois de Septembre. — fol. 7. — — (Herr J. J. Maier.)

Diese flüchtigen Andeutungen thun zur Genüge dar, wie viel lebhafter das Verlangen nach ausländischen Erzeugnissen in dem Kreise, den Ammerbach im Auge hatte, in der kurzen, seit 1571 verflossenen Zeit geworden war. Von besonderem Einfluſs auf die Entwicklung der deutschen Kunst muſste das neuentstandene feingebaute Madrigal werden, das Ammerbach, bei seiner offenbaren Vorliebe für das ältere Lied, schwerlich in dem Maſse, wie er es gethan, berücksichtigt haben würde, wenn nicht das Verlangen danach an ihn herangetreten wäre.

b. Bernhard Schmid der ältere,

um 1522 geboren, war seit 1560 Organist an der protestantischen St. Thomas-Kirche zu Straſsburg,*) seit 1564 am Münster. Fétis

*) Das alte Argentoratum war eine der ersten Städte, welche die Reformation annahmen (1520). Die mit verschiedenen Kirchen, worunter das Münster und die St. Thomas-Kirche sich befinden, von alters her verbundenen musikalischen Stiftungen, Bibliotheken die der Kunstübung günstige Einrichtung verschiedener Schulen, die sehr frühe Einführung der Orgel endlich und die dadurch herbeigezogenen Künstler erzeugten und erhielten ein vielseitiges reges musikalisches Leben, das ohne die Störungen, welche bei den Kirchen der mehrmalige Wechsel der besitzenden Konfession mit sich brachte, noch weit bedeutender und fruchtbringender gewesen sein würde.

Das Münster, wozu Chlodwig i. J. 510 den Grund gelegt haben soll, erhielt nachweislich seine erste Orgel i. J. 1260. Der aus dem Elsaſs gebürtige Dominikaner Ulrich Engelbrecht († 1280) erbaute sie. Schon 1292 stellte der Orgelmacher Gunzelin aus Frankfurt eine neue auf. Diese verbrannte nach nur 6 Jahren ihres Bestehens, und die ihr folgende hatte 1384 das gleiche Schicksal. Grolach aus Lyps errichtete unter Aufsicht des Organisten Peter Gereis 1385 ein neues Werk; nach 100jähriger Dauer muſste es 1489 einem neuen von Fr. Krebser aus Anspach erbauten weichen. Dieses Werk, welches B. Schmid zu spielen hatte, bestand nach verschiedenen Veränderungen und Zusätzen i. J. 1680 aus 33 Registern mit

hält ihn für einen mittel- oder unmittelbaren Schüler des 1537 verstorbenen P. Hofhaimer, worauf seine uns bekannten Werke freilich nicht schliefsen lassen. Er war ein Kolorist vom Kopf bis zur Fufsspitze; als solchen machte er sich in dem folgenden, 15 Jahre vor seinem Tode gedruckten Werke bekannt:

„Zwey bücher Einer Neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument. Davon das Erste aufserlesene Moteten vnd Stuck zu sechs, fünff vnd vier Stimmen, aufs den Kunstreichesten vnd weitberümbtesten Musicis vnd Componisten dieser vnser zeit abgesetzt. Das andere Allerley schöne Teutsche, Italienische, Französische Geistliche vnd Weltliche Lieder, mit fünff vnd vier Stimmen, Passamezo, Galliardo vnd Täntze in sich begreifft. Alles inn ein richtige vnd bequemliche vnd artliche ordnung, deren dergleichen vormals nie in Truck ausgangen, Allen Organisten vnd angehenden Instrumentisten zu nutz vnd der Hochloblichen Kunst zu Ehren, auffs Neue zusammen gebracht, collorirt vnd vbersehen. Durch Bernhart Schmid, Burger vnd Organisten zu Strafsburg. Gedruckt zu Strafsburg, bei Bernhart Jobin. M. D. L. XX vy.“*)

Ein sauber in Holz geschnittener Rahmen umgiebt diese Titelworte. Auf beiden Seiten präsentieren sich als Hauptfiguren Apollo mit der Leyer und Bacchus, die Panpfeife blasend, Lorbeer krönt den einen, Weinlaub den andern. Unten in der Mitte des Rahmens zeigt sich auf stattlichem Würfel und in landschaftlicher Umgebung eine mit Lorbeer bekränzte Büste, die ich nicht zu deuten weifs. Geflügelte musizierende Genien dienen als Nebenfiguren. — Auf dem zweiten Blatte des Buchs, ebenfalls in Holzschnitt, befindet sich das Brustbild Schmids, eine stattliche Gestalt, langbärtig, die Rechte über einem geöffneten Notenbuche in dozierender Haltung. — Darunter steht das „Tetrastichon“ von Sulzberger:

Non animum Sculptor, partem sed fingere doctus
Corporis: ingenium prodit at iste liber.
Est oris, fateor, quaedam non trita venustas,
Judice me, partus dignior ingenii est.

Ein kurzer „Bericht“, dem das „calumniare facilius est“ nicht fehlt, belehrt über die An- und Absichten des Verfassers. „Ich habe“ — so schreibt er — „die Motetten vnd stuck mit geringen Koloraturen gezieret, nit der meinung, das ich die verständigen Organisten eben an mein Koloraturen wölle binden, sondern einem jetlichen sein verbesserung (!) frei lassen, vnd allein der jungen angehenden Instrumentisten halber angesehen worden, wiewohl ich selber auch lieber gewollt, das dem Komponisten sein auktorität vnd Kunst bliebe.“ Von dieser Abneigung gegen die Koloratur zeigt sich übrigens im Buche selbst keine Spur. — Weiterhin sagt er, er habe „umb der Koloraturen willen“ einen „Streich oder minimam“ (einen Schlag oder halben Schlag „gebrochen“ (abgebrochen), und dafur ein „suspir“ (kurze Pause) genommen, was Verständigen gegenüber keiner Rechtfertigung bedürfe. Es ist genau das-

1090 Pfeifen, deren gröfste 32 Fufs in der Länge und über 1 Fufs im Durchmesser hielt. Die folgende Orgel von 39 Registern und 2242 Pfeifen, von der Disposition abgesehen, die ich nicht kenne, im übrigen ganz nach französischem Zuschnitt gebaut, vollendete Andreas Silbermann im August 1716.

Das Münster ward 1524 protestantisch, 1550 katholisch, 1561 abermals protestantisch und 1681 auf Ludwigs XIV. „Plaisir“ katholisch.

Die jetzt noch protestantische St. Thomas-Kirche, bei welcher B. Schmid, Seb. Ant. Schorer (dieser nur 1 Jahr lang) als Organisten fungierten, erhielt ihre erste Orgel i. J. 1333. — Othmarus Luscinius, ein geborener Strafsburger, Verfasser der beiden Werke „Musicae institutiones“ (1515) und „Musurgia“ (1536), war 1517 Organist am Münster. Als er sich 1523 in Augsburg niederliefs, folgte ihm im Amte der ehemalige Priester, nun protestantische Wolffgang Dachstein, ging aber bald an die St. Thomas-Kirche. Er ist der Dichter der Psalmenlieder „O Herr, wer wird Wohnung han — Der Dorecht spricht — An Wasserflüssen Babylon“, welche zu den ältesten Grundlagen des evangelischen Liederschatzes gehören. — Das mitälteste evangelische Gesangbuch „Teutsch Kirchenampt mit Lobgesängen und Psalmen“, unter Dachsteins wahrscheinlicher Beteiligung zusammengestellt und mit Melodien ausgestattet, wurde 1525 zu Strafsburg gedruckt.

An nennenswerten Organisten hat Strafsburg dieser Zeit keine weiteren aufzuweisen, wenn es der Stadt auch nicht an guten Musikern — wie z. B. Walliser — fehlte.

*) C. F. Becker „Hausmusik“ (Leipz. 1840), S. 27. — P. J. de la Salette „Considerations sur les div. Systèmes de la Musique etc.“ (Paris 1810) II, S. 82.

selbe, was 60 Jahre früher Schlick that, indem er einen Ton in demselben Augenblick abbrach und dafür eine Pause setzte, wodurch den Eintritt einer neuen Harmonie dieser Ton zum Vorhalt geworden sein würde. Seine Auflösung erfolgt nach der Pause in Gestalt einer Koloratur. Die leichtere Ausführbarkeit der letzteren giebt Schmid als den Grund seines Verfahrens an, ohne sich jedoch abhalten zu lassen, den Vorhalt ebenso oft wirklich fortklingend zu gebrauchen, als er ihn durch eine Pause ersetzt. — Das ununterbrochene Fortklingen eines und desselben in zwei Buchstaben geschriebenen Tones, das, was wir Bindung nennen, zeigt Schmid durch einen auf der Spitze liegenden stumpfen Winkel an, woraus später der gefälligere Bogen wurde. Merkwürdigerweise fehlt dieses Bindezeichen gerade da am häufigsten, wo es die heutige Theorie als unerläfslich vorschreibt, nämlich bei den vorbereiteten Dissonanzen. Ammerbach kennt überall keine Bindungszeichen.

Das Buch (in Hochfolio) ist mit scharfen Lettern und sehr sauber gedruckt; hübsche typographische Kunstzüge zieren die Blätter hier und da. Wie die Ammerbachsche und alle späteren Tabulaturen besteht die Tonschrift nur aus (deutschen) Buchstaben, unter Ausschlufs aller Noten. In die Augen fallende senkrechte Zwischenräume dienen statt der Taktstriche. Jeder Takt umfafst den Wert eines Schlags, nicht, wie bei Ammerbach, das Doppelte. — Die quer durchlaufenden Buchstaben-Reihen sind so geordnet, dafs der höhere Ton auch in der höheren Reihe steht; Stimmenkreuzungen entziehen sich also dem Auge.

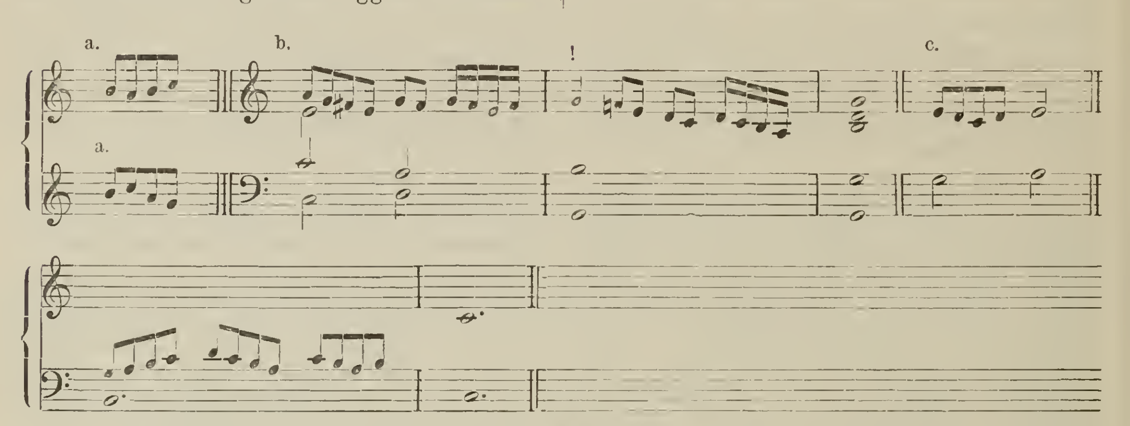
Von den zwei Haupt-Abteilungen des Buchs enthält die 1. nur geistliche Musik, und zwar in gröfseren Formen; nämlich 18 Motetten von Orlandus Lassus und 2 von Richafurt (1520), die 2., gemischte, zählt unter 28 Gesängen 5 deutsche geistliche (2 von Orl. Lassus, 1 von Zirler, 2 von Ungenannten), ferner 5 deutsche weltliche (3 von O. Lassus, 2 von Mailand); die Halbzahl der 12 französischen Gesänge gehört O. Lassus an, die übrigen Crecquillon (2), Rogier*), Claudin le jeune,**) Godard und Clemens non Papa. Die 4 italienischen Madrigale — dieselben, welche schon Ammerbach 1583 aufgenommen — kommen auf die Belgier Cyprian de Rore, Berkhem, Arkadelt und den Italiener Dom. Ferrabosco (geb. um 1520), den einzigen Vertreter seiner Landsleute in der ganzen Sammlung neben zwei Deutschen und 10 Niederländern. Den Charakter der Sammlung bestimmen also die Niederländer, vornehmlich Orlandus Lassus, das Haupt der neueren niederländischen Schule. Mit Ausnahme von Zirler, Crecquillon, Clemens non Papa, Cyprian de Rore und vielleicht auch Berkhem gehören die übrigen namhaft gemachten Autoren zu den Zeitgenossen Schmids. Er wählte demnach seinen Stoff vornehmlich aus der Gegenwart (aus „dieser unsrer Zeit", wie er auf dem Titel sagt), worauf denn auch die Neigung der Musik-Übenden im südwestlichen Deutschland damals gerichtet gewesen sein mag. Ammerbach, der als der Vertreter der nördlichen Hälfte Deutschlands angesehen werden darf, erweitert zwar in der 2. Ausgabe seines Buchs, vielleicht einer ähnlichen, aber schwächeren Strömung folgend, den landschaftlichen Kreis, welchem seine Autoren angehören; im Grunde aber bleibt bei ihm neben der Neigung zum älteren, das deutsche Element vorherrschend.

Schmid, obwohl er weder „Hupfauff" noch „Hoppeldantz" verschmäht, greift mit Vorliebe nach Stücken von gröfserer Form und ernstem Inhalt; er sorgt, ohne die Kirche ausdrücklich zu nennen, was den Stoff betrifft, in anderer und besserer Weise für die Organisten, als Ammerbach. Dagegen steht seine Koloratur weit gegen diejenige Ammerbachs zurück. Das Kolorieren ist ihm ein rein äufserliches, handwerksmäfsiges Thun, eine blofse galvanische Belebung, die mit dem

*) Monatshefte für M.-G., II, S. 3 ff.

**) Claudin le jeune, geb. 1550, gest. 1603, setzte die franz. Psalmen-Mel. choralmäfsig 4- und 5stimmig. Proben dieser seiner besten Arbeit in C. v. Winterfelds „Der evangel. Kirchengesang", I, Beisp. Nr. 45, wie auch in „Sammlung von Chorälen aus dem XVI. u. XVII. Jahrh." (von Becker u. Billroth).

Innern ganz und gar nichts zu thun hat. Er hat nach seiner Meinung die Aufgabe gelöst, wenn seine Zusätze nicht zu dick gesäet, und nicht zu tief gedacht sind; das ist die wahre Auslegung seiner Worte: „mit geringen Koloraturen geziert“. Gewifs ist er wenigstens der einen Hälfte dieser Forderungen nachgekommen, da er nur vollkommen harmloser Tongruppen sich bedient, die einen Gedanken an einen Gedanken in dem Zuhörer gar nicht aufkommen lassen. Mit der Anzahl nimmt er es, je weiter in das Buch hinein, desto weniger genau, und sein Respekt vor der „Autorität der Komponisten“ wird immer zweifelhafter. In der 2. Abteilung haben sich die geistlichen Sätze viel „Verbesserung“ gefallen lassen müssen, wohingegen manche der weltlichen ziemlich gelinde weggekommen sind. Einzeln betrachtet begegnet man bei dem und jenem Stück einem gewissen Ebenmafse der Behandlung; im allgemeinen besehen, wird dieser Vorzug zu einem nur zufälligen, den die sonst gleichgültigen oder ungeschickt behandelten Figuren vollkommen wieder aufheben; es herrscht eine Monotonie und Leere, wie Mangel an Geschmack, Erfindung und Selbst-Kritik sie nur immer erzeugen können. Nicht Erfundenes, nicht Gedachtes: nur den Fingern Geläufiges wird in unerträglicher Wiederholung schmucklos verarbeitet. Das bei Ammerbach bescheiden auftauchende Pflänzlein (a) steht hier im üppigsten Flor, die Ganz-Schlüsse (b) sind überall in dieselbe Form gegossen, und Quinten und Oktaven (c) belästigen das Ohr.



Zu dem Satzbau hat sich Schmid in ein durchaus willkürliches Verhältnis gestellt. Er folgt den Linien des Originals so lange, als es sich von selbst macht, entschlägt sich aber sofort aller Konsequenzen, wenn damit Ansprüche an die Energie des Bearbeiters verbunden sind. Einen Kanon z. B. giebt er in der Koloratur getreulich wieder, so lange derselbe 2stimmig bleibt; wird der Kanon aber von neuhinzutretenden Stimmen übernommen, der Satz also vierstimmig, so unterbleibt fernere Nachbildung und es übernimmt die kolorierte nebensächliche Oberstimme die Unterhaltung des Zuhörers. Das zeugt allerdings nicht von Respekt vor der Autorität und Kunst des Komponisten. Im übrigen sehen die Motetten aus eine wie die andere. — Bei den weltlichen Sätzen ist die ungleichmäfsig verteilte Koloratur lebhafter (und daher in Sechszehnteilen geschrieben); in die Oberstimme verlegt, wird sie in der linken Hand mit einfachen Akkorden begleitet. Vielleicht weist diese Haltung auf die Bestimmung für Hausinstrumente; die orgelmäfsiger (im allgemeinsten formalen Sinne) gesetzte 1. Abteilung würde dann den Organisten Material liefern sollen zu den selbständigen Orgelvorträgen, für welche der damalige Gottesdienst Raum offen liefs.

Von den wenigen Spezialitäten, welche die Koloratur aufweist, ist zunächst eine triller-ähnliche Figur mit Nachschlag auf dem Leitton zu erwähnen. Der wirkliche Triller findet sich erst später. Schweifende schnelle Gänge, wie sie in den dermaligen italienischen Toccaten sind, wendet der nur kurze Zeit-

momente überblickende Schmid höchstens in wenigen aufeinander folgenden Takten an. Im allgemeinen setzt er kurze Phrasen nebeneinander.

Der durchaus handgerechte Satz läfst es nicht bezweifeln, dafs unser Kolorist an das Pedal nicht dachte, sei es nun aus Rücksicht auf die Haus-Orgeln oder auf den Mangel des Pedals bei vielen der damaligen Kirchen-Orgeln.

Die Auswahl der von ihm bearbeiteten Vorlagen hat Schmid schwerlich unter Prüfung ihrer instrumentalen Brauchbarkeit vorgenommen. Er zog das Wesen der Orgel nicht in Betracht, und so schreibt er zuweilen Dinge, die mehr ein Orgelrupfen, als ein Orgelspiel verlangen. Solchen klaviermäfsigen Griffen stehen dann freilich die orgelmäfsig lang ausgehaltenen Töne schroff gegenüber.

Einige der deutschen geistlichen Gesänge, welche sich in der 2. Hälfte der Schmidschen Sammlung befinden, gehören (oder gehörten) dem evangelischen Kirchengesang an. Über sie mufs ich hier einige Worte hinzufügen. — Der erste dieser Tonsätze trägt neben der Aufschrift „Allein nach dir, Herr Jesu Christ“ eine zweite: „Si purti Quarto“; der deutsche Text — ein Nikolaus Selneccer zugeschriebenes, 1569 zum erstenmal gedrucktes*) Gebet — ist also wohl einem älteren Satze nachträglich untergelegt. Lied und Melodie finden sich in Selneccers Gesangbuch v. J. 1587. Die letztere ist nichts anderes als die jenem Tonsatze entnommene, aller melodischen Ausbildung und Form entbehrende Oberstimme, wie sie sich aus einer harmonisch zusammengesetzten Reihe von Akkorden ergiebt. In der vollkommen gleichgültigen Tonfolge fand Selneccer kein Hindernis, die Oberstimme für den Kirchengesang zu acquirieren, und sie, die nicht das geringste Volkstümliche besitzt, dem Volke in den Mund zu legen. Auch gegen die Rücksicht auf das Gesangliche selbst sündigte Selneccer, indem er am Schlufse aus der Sekundenreihe f e d c b a unbedenklich herausspringt, und die beiden letzten Noten um eine Oktave höher singen läfst, der Gemeinde also einen Septimensprung zumutet.*) So in seinem Gesangbuch auf der 162. Seite. — Noch rücksichtsloser, um nicht zu sagen unverständiger, verfuhren andere, welche von Stephan Zirlers „Bewahr mich, Herr“ die getreulich abgeschöpfte Oberstimme zur Kirchenmelodie machten, und der Gemeinde in einem Melisma von 13 Noten auf eine Silbe (!) Gelegenheit zum Solfeggieren gaben. Bei der zuerst erwähnten Melodie fand sich bald eine passende Änderung; die andere dagegen ging unangetastet in die Gesangbücher z. B. in die Dresdener v. J. 1597 und 1625, bis das nichts weniger als poetische Lied aus dem kirchlichen Gebrauche verschwand. — Solche Thatsachen, wie die beiden hier erwähnten, mögen sie auch einzeln stehen, weisen doch immer auf eine Abirrung von den Grundsätzen, denen die Reformatoren im betreff des Gemeindegesangs folgten, und auf ein gründliches Verkennen der Verhältnisse, unter denen derselbe geübt werden mufs. Vom Volke kann nur Volkstümliches gefordert werden. Dafs man dieses vergafs, ist eine der Ursachen mit, welche in der 2. Hälfte des Reformations-Jahrhunderts zu einer allgemein beklagten Verschlechterung des Gemeindegesangs und dadurch — zu Anfang des folgenden — zur Verbindung desselben mit der Orgel führten.

Der dritte hier zu erwähnende geistliche Satz, der am besten kolorierte in der ganzen Sammlung, ist noch heute die älteste Quelle für die Melodie „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.“**)

*) In Kolers Gb.

*) Die verschiedenen, nach Selneccer gemachten Versuche zur Verbesserung dieser Stelle zeigen, dafs man das Ungeschickte sehr bald fühlte. Der als musikkundig geltende S. würde es haben vermeiden können, hätte er die vor ihm von Schmid u. Ammerbach eingeschlagene Wendung als Fingerzeig beachtet.

**) Beisp.-Samml. Nr. 65. — Zwei hierauf bezügliche Aufsätze findet der Leser in den von Herrn Robert Eitner in Berlin herausgegebenen Monatsheften für Musikgeschichte, und zwar im Jahrg. 1873, S. 123: „Anfrage in betreff des Ursprunges der Melodie: Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ von Herrn Seminarlehrer Bode in Lüneburg, und im Jahrg. 1874, S. 26: „Über die Entstehung der Melodien „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr etc. und Innsbruck, ich mufs dich lassen“ — von Herrn Professor Dr. J. Faifst in Stuttgart.

Mit der durch O. Lassus u. A. Scandellus eingeführten motettenartig erweiterten Form des deutschen weltlichen Liedes hörte eine Benutzung der Melodie zu Zwecken des Kirchengesangs auf, und damit fällt das Interesse fort, welches bisher das weltliche Lied hier beanspruchte. Nur eine der hier vorkommenden weltlichen Melodien „Wohlauf, gut Gesell, von hinnen,“ von Jakob Meiland in der ihm eigentümlich akkordisch-rhythmischen, den sogenannten rhythmischen Chorälen ähnlichen Weise gesetzt, wurde eine Zeitlang als geistliche Melodie benutzt. Sie findet sich in den sionischen Musen des M. Praetorius (Tl. VIII, Nr. 236) neben einer zweiten, ebenfalls Meiland angehörigen, dem Bergkreyen „Vom jüngsten Tage“ von J. Walter*) angeeignet. (C. v. Winterfeld „der evangel. K.-G., I, Beisp. Nr. 44.) **)

Ähnlich umgestaltend und erweiternd, wie beim deutschen weltlichen Lied, behandelt O. Lassus die französische Kanzone. Der herkömmliche Rhythmus der drei gleichlautenden Noten zu Anfang ist entweder ganz verschwunden, oder auf verschiedene Noten verlegt; die Einsätze der Stimmen geschehen niemals fugenartig; an die Stelle der früheren zu wiederholenden Teile sind gelegentliche Abschnitte getreten, die sich gewöhnlich durch eine veränderte Schreibweise voneinander unterscheiden, genug, die ältere Form der Chanson, wie sie derselben Zeit von den Italienern mit grofser Treue und Vorliebe auf die Orgel übertragen wurde, hat O. Lassus vollständig verlassen. Die in Italien in Mode stehende instrumentale Kanzone hat Schmid, wie das Instrumentale überhaupt, nicht berücksichtigt; sein Buch enthält nur Vokales. Erst Jakob Paix, zu dessen Tabulaturbuch wir uns nun wenden, bringt, in der Reihe der deutschen Koloristen der erste, einige Proben instrumentaler Orgelmusik.

---

c. Jacobus Paix,

einer wahrscheinlich aus Belgien eingewanderten Familie entstammt, ist i. J. 1556 zu Augsburg geboren als der Sohn des dortigen, am 22. Februar 1567 verstorbenen Organisten bei St. Anna, Peter Paix. Ein Onkel von ihm war Aegidius (Giles) Paix, von dem weiter nichts bekannt ist, als einige Kompositionen, die der Neffe in sein Tabulaturbuch aufnahm. Unser Jakob Paix lebte als Organist in Laugingen, also wie seine Kollegen: die beiden Schmid und Woltz, im südwestlichen Deutschland. In der Kunstgeschichte erwarb er sich eine Stelle durch verschiedene Schriften und praktische Werke. Unter den Koloristen der gebildetste Musiker, steht seine Koloratur gegen die der übrigen fast zurück. Das älteste seiner praktischen Werke ist das hier zur Besprechung kommende Tabulaturbuch v. J. 1580. Sonst scheint das Bemerkenswerteste zu sein ein 1587 zum ersten- und 1594 zum drittenmal gedrucktes Buch „Selectae artificiosae et elegantes fugae“ 2, 3, 4 et plur. vocum etc. Es enthält nach der mir von Herrn J. J. Maier in München gewordenen sachkundigen Auskunft aufser 6, resp. 14 Stücken von Paix selbst, eine Anzahl Kompositionen von Josquin, Pierre de la Rue, A. Brumel, Joh. Okeghem, Jak. Hobrecht, O. Lassus, Ludw. Daser, Gregor. Mayer und Ludw. Senfl, und soll mehr zu einer allgemeineren theoretisch-praktischen Anweisung, als zu einem Übungsstoff für Orgelspieler dienen. Auf diese Bestimmung des Buchs läfst die dem Buche vorgedruckte Stelle aus Zarlinos „Istitutione“ schliefsen.

Das oben erwähnte, hier zu beschreibende Tabulaturbuch trägt auf einem verzierten Blatte, ähnlich dem in Schmids Buche, nur dafs Apollo und Bacchus durch zwei musizierende Frauengestalten ersetzt und die Gesellschaft durch eine dritte, die Orgel spielende, vergröfsert wurde — folgenden Titel:

---

*) J. Walther stand der 1548 gegründeten Dresdn. Kapelle bis zum Jahr 1554 vor.

**) Jakob Meiland, um 1542 zu Senftenberg in der Ober-Lausitz geboren, war vielleicht noch unter J. Walther Singknabe in der Dresdner Kapelle. Er besuchte Venedig und Rom, wo derzeit Claudio Merulo, Cyprian de Rore, die Gabrieli, Palestrina u. A. blühten, und starb als Kapellmeister des Landgrafen Wilhelm von Hessen i. J. 1577.

„Ein Schön Nutz vnnd gebrauchlich Orgel-Tabulatur. Darinnen etlich der berümbten Komponisten beste Moteten, mit 12. 8. 7. 6. 5 und 4 Stimmen aufserlesen, dieselben auf alle fürnemen Festa des gantzen Jars, vnd zu dem Chormas gesetzt. Zuletzt auch allerhand der schönsten Lieder, Pass'e'mezzo vnd Täntz, Alle mit grofsem fleifs Koloriert. — Zu trewen dienst den liebhabern diser Kunst, selb Korrigiert vnd in Truck verwilligt. Von *Jacobo Paix* Augustano, diser zeit Organist zu Laugingen. In Verlegung Georgen Willers. Getruckt bei Leonhart Reinmichel, Fürstl. Pfaltz. Buchtrucker zu Laugingen. Cum Gratia & Privilegio. M.D.XXCIII.“

Die „an den Käufer“ gerichtete Vorrede, — nicht geschrieben der Verständigen und Kunst-Erfahrenen, sondern „der unverständigen Tadler“ willen, enthält manches Erwähnenswerte: zunächst eine die Unabhängigkeit der Finger erzielende Bemerkung, wonach bei ein und zwei ausgehaltenen Tönen die beiden letzten Finger derselben Hand recht gut eine Koloratur ausführen könnten; zweitens eine Entschuldigung bezüglich vorkommender Quinten-Parallelen, die zu umgehen bei einem fürgearbeiteten Werke nicht wohl möglich sei; endlich macht Paix aufmerksam, wie grofse Achtung er auf die Fugen (fugierten Einsätze) gehabt, dafs sie „mit der Koloratur fein gewiesen“, d. h. klar aufrecht erhalten werden. Durch diese Bemerkungen, — mag die Sache selbst ausgeführt sein, wie sie wolle, — erhält Paix etwas vor den anderen Koloristen voraus, denn sie brechen, „um der Koloratur willen“ ausgehaltene Töne ab, lassen die Bindungen weg, teilen längere Noten in kürzere u. s. w. — Wegen der Quinten beunruhigen sie sich so wenig, als sie bedacht sind, die „Fugen“ klar im Gehör zu halten. Diese Äufserungen, sein Hinarbeiten auf das gebundene Spiel auch unter schwierigen Umständen, sein Sinn für reinen Satz und seine Schonung der Kunst im Satzbau mag hier um so mehr betont werden, als er sich weder in Beziehung auf das Material zu seinen Koloraturen, noch bezüglich der Verwendung desselben von seinen Genossen vorteilhaft unterscheidet.

Die Tonschrift stimmt mit der bei Ammerbach und Schmid überein; die Oktaven wechseln mit h, und noch stehen — bei der überhandnehmenden Chromatik zu mancher Unbequemlichkeit für den Leser — dis und gis statt es und as. — Die typographische Ausstattung des Buchs ist höchst anständig. Blätter und Zeilen sind auch hier ungezählt geblieben.

Das Register zählt 52 numerierte Sätze; 4 andere — eine als Präambulum dienende Motette, die den Gottesdienst abschliefsende „gratiarum actio“ und 2 Phantasien — sind ohne Nummern geblieben. Die 4 ebengenannten Sätze in Verbindung mit 25 nach den Festen geordneten Motetten bilden den kirchlichen Teil des Buchs. In bunter Reihe folgen nun „auserlesene dreier Sprachen schöne Lieder“, geistliche und weltliche deutsche, italienische Madrigale und französische (zum Singen komponierte) Chansons. — Tänze mannigfacher Art, zwischen deren allerletzten zwei „Arien di Cançon francese“ (zum Spielen komponierte französische Kanzonen) versteckt Platz gefunden haben (wahrscheinlich weil sie dem Herausgeber spät zu Handen gekommen waren) machen den übrigen Teil der Sammlung aus, die durch die nach langer Pause hier zuerst wieder auftretenden rein instrumentalen Orgelsätze eine besondere Bedeutung erhält. Das Ende der Koloratur kündigt sich bereits an, aber erst nach 40 Jahren erfolgt es. Paix wird der erste, der die Axt an die Wurzel des Baumes legt, den er selbst mit reichlichen Wassergüssen pflegte.

Die Komponisten, von denen Paix die Tonsätze — abgesehen von den Tänzen — entlehnte und die er meistens namhaft macht, gruppieren sich nach der Landsmannschaft folgendermafsen:

a. *Niederländer,* durch 25 Sätze vertreten, deren 16 Lassus angehören:

Josquin*) (um 1445—1521) — Clemens non Papa († um 1558) — Clemens

---

*) Josquin, unter Okeghem gebildet, starb als Kapellmeister Maximilians I., 1521.

von Bourges (blühte um 1538) — Thomas Crecquillon († 1557) — Cyprian de Rore (1516—1565) — Clement Janne-quin (blühte um 1530) — Aegidius (Gilis) Paix (um 1550) — Orlandus Lassus (1520—1594) — Philipp de Monte (1521 — nach 1594).

b. *Italiener,* vertreten durch 14 Sätze, davon 12 von Palestrina:

P. A. da Palestrina (1514—1594) — A. T. Riccio († 1599) *) — A. Striggio (um 1580).

c. *Deutsche* (die Halbzahl der von diesen gelieferten 12 Sätze gehört J. Paix):

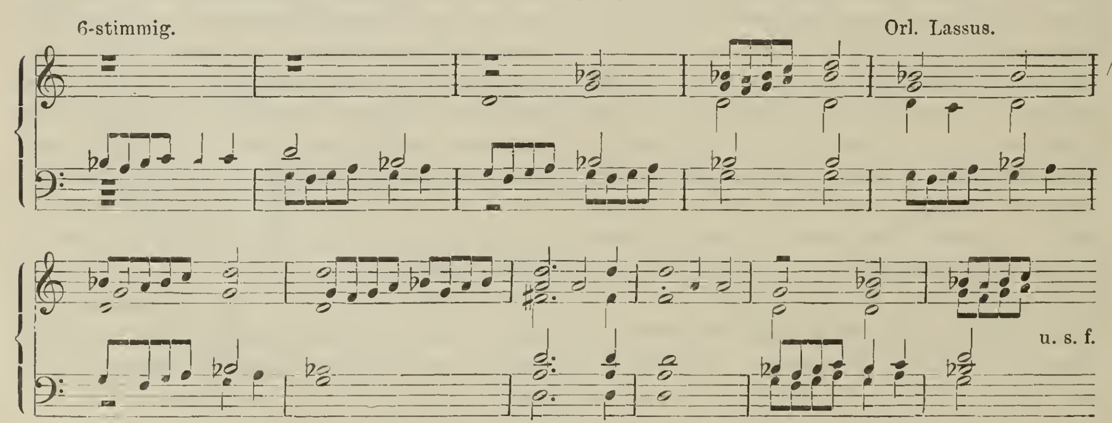
Paul Hofhaimer († 1537) — Jakob Paix (geb. 1556) — Ludwig Senfl († nach 1550) — Alexander Utendaler (um 1570) — Johann Walther († 1570) — Stephan Zirler (um 1530).

d. Der *Spanier* Ivo de Vento (um 1570) lieferte 1 Satz.

Vorherrschend vertreten sind also die Niederländer und Italiener, unter jenen vorzugsweise O. Lassus, unter diesen Palestrina, dem Ruhm entsprechend, den beide Zeitgenossen von Paix heute noch geniefsen. Von den übrigen Autoren, die deutschen mit einbegriffen, gehört der grössere Teil der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts an.

Seinen Vorgängern ungleich hat Paix denjenigen Teil seines Buchs, der die Tänze enthält, im allgemeinen wenigstens, auf eine höhere Stufe gestellt. Er giebt darin wertvollere, heitere Unterhaltungsstücke, Salon-Musik, zum Teil von namhaften Leuten. **) Nichtsdestoweniger macht das „Schirazula Marazula“ mit dem „S. D. G.“ den Beschlufs. ***)

Die Koloratur von Paix ist um nichts besser, als die der anderen Koloristen. Er stellt sich mit ihnen vollkommen auf den gleichen Standpunkt geistloser Handwerksmäfsigkeit, statt als Komponist und Schriftsteller einen freieren Gesichtskreis zu beherrschen. Seine Auswahl ist in gleichem Mafse unbedacht, die Behandlung des Gewählten gleich oberflächlich, die Koloratur gleich einförmig. Er begreift nicht, dafs absolut ruhig gehaltene Sätze jede Koloratur ablehnen, dafs einem „Lapidabant Stephanum“ ein anderes „Kolorit“ gezieme, als einem „Laudate Deo“, dafs endlich eine Seiten, ja Bogen lang wiederkehrende gleichgültige Figur nicht belebe, — was die Koloratur doch soll! — sondern töte. Dies zu belegen, genügen fast allein die ersten Takte jener Motette, welche er als Präambulum an den Eingang seines Buchs stellte. Hier sind sie:



*) Riccio aus Brescia, trat in Dresden zur evangel. Kirche über und war zuletzt Kapellmeister in Königsberg, J. Eccards Vorgänger.

**) Bei manchen Tänzen sind die Namen der Komponisten durch die Initialen angedeutet, J. P. O. = Jakob Paix Organista, — A. P. O. = Aegidius Paix Organista; — aber welcher Organist mag unter E. M. O. verborgen sein? — Einen Tanz von J. P. O. (Du hast mich wollen nehmen) steht schon bei Schmid, aber weniger bunt koloriert. Ein Lied über denselben Text schrieb Jak. Regnart (1586).

***) Sein Buch lehrreicher und nützlicher zu machen, schaltete Paix zwischen die Tänze allerhand Denksprüche ein. Neben Worten aus Homer, Plato, Sirach u. a. finden wir denn auch das Deutsche: „Auf Pfeifen und auf Singen gehört ein frölich springen“.

Hiermit ist die Behandlungsart der sämtlichen Motetten charakterisiert, und es ändert in der allgemeinen Färbung nichts, wenn irgend einmal ein Gang durchläuft, oder Anstalt zu einem Triller gemacht wird. Die früher schon bezeichnete Figur, wie sie bei Schlick einzeln auftritt, bei Ammerbach häufiger, bei Schmid sen. herrschend wird, überschwemmt hier den Bereich des Buchs; sie ist das einzige, was die Koloristen von Schlick profitiert haben.

Über die kürzeren Gesänge, welche mit der 26. Nummer beginnen, wie auch über die Phantasien und französischen Kanzonen sind einige erläuternde oder beschreibende Worte notwendig. — Nur ein lateinisches Kirchenlied hat Paix aufgenommen, es ist das lange Zeit in der evangelischen Kirche gesungene fröhliche Weihnachtslied „Resonet in laudibus“, und zwar in der Komposition von J. Walther,*) dem musikalischen Ratgeber und Mitarbeiter Luthers bei der Abfassung der Liturgie. Eine bescheidene, jeweilig durch einige Akkorde unterbrochene Koloratur, ansprechendes melodisches und harmonisches Element, frischer Rhythmus und Abwechslung in den Tonlagen geben dem Satze eine erfreuliche Wirkung.**)

Von den 4 geistlichen Liedern, zu welchen Paix Tonsätze lieferte: Auf Gnad so will ich heben an — Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort — Recht so man acht — Schöne zucht und geberd*) — hat sich nur das zweite (von Luther gedichtete) im Laufe der Zeiten als Kirchenlied bewährt. Der kunstvolle Tonsatz — wahrscheinlich ursprünglicher Vokalsatz — kennzeichnet Paix als gründlich gebildeten Musiker. Von den unwesentlichen Koloraturen entkleidet und auf seine wahrscheinliche Urgestalt zurückgeführt ist das Stück — um Paix Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — in der Beispiel-Sammlung unter Nr. 67 mitgeteilt worden, wo es als ein etwas herbes Choralvorspiel angesehen werden mag. Die ursprünglich ungleich langen Noten der alten äolischen Melodie hat Paix zum Vorteil für den ruhigen Fluſs des Satzes ausgeglichen, wie dies auch Lauterbach**) und selbst Calvisius***) gethan haben.

Auſser den genannten noch sind zwei geistliche Sätze vorhanden: das bekannte „Bewahr mich, Herr“ von St. Zirler, und „Susanna frumb wollten ihr Ehr verletzen“ von O. Lassus.

Die deutschen weltlichen Lieder (8) geben zu einer hier interessierenden Bemerkung keine Veranlassung. Unter den (8) französischen Gesängen ist nur der Schlacht von Marignano (1515) „Ecoutez gentils galloys“ von Cl. Jannequin, der in solchen darstellenden Sachen†) exzellierte, zu erwähnen. Paix, der selbst ein Buch über die kirchliche Musik edierte, und uneingedenk der Worte des Matthesius über das Spielen der Schlacht von Pavia im Gottesdienste blieb, sah sich durch die eigentümliche frische und kecke Art dieser Musik zu seinem Vorteil genötigt, seine gewöhnlichen Redensarten hier etwas zu variieren, dort gänzlich wegzulassen. — Eines der (4) italienischen Madrigale: „Da bei rami scendea“, ist von Clemens, den man zur Unterscheidung von dem gleichzeitigen

*) J. Walther ist i. J. 1490 in einem bei Cola (vielleicht Colla, eine zu Froburg im weimar. neustädter Kreise gehörige Hohenlohische Domäne?) liegenden Dorfe geboren. Erst Bassist, dann Singmeister in des Kurfürsten Friedrich d. Weisen Kantorei zu Torgau, ging er 1548 als Direktor der neueingerichteten Kapelle nach Dresden. 1554 in den Ruhestand versetzt, kehrte er nach Torgau zurück und starb hier i. J. 1570. — Sein „Geistl. gesangkbüchlein“ (Wittenb. 1524), vor kurzem von der Gesellschaft für Musikforschung neu herausgegeben, ist das älteste mehrstimmige Gesangbuch der evangelischen Kirche. — Mehrere seiner Tonsätze befinden sich in den sion. Musen, und zwar im V. Teile (1607) unter Nr. 9. 11. 54. 64. 87. 151. 155; — im VII. (1609) unter Nr. 212. 232. 238; — im VIII. (1610) unter Nr. 252. — (Man sehe: O. Taubert „Die Pflege der Musik in Torgau“ (1868); — Nachträge dazu (1870); — O. Kade „J. Walthers erstes 4stimm. Choralb. v. J. 1524“ in der wissenschaftlichen Beilage zur Leipz. Zeitung (14. Mai 1865). — Derselbe: Der neuaufgefundene Luther-Kodex v. J. 1530 (Dresden 1871).

**) v. Winterfeld: der evangel. Kg. I, M. B. Seite 4, Nr. 1.

*) Im Ambraser Liederbuch (Nr. 11) mit der Aufschrift „des Erbarn Stephan Loytschen Hochzeitlied. 1558.“

**) In: Cithara Christiana Psalmodiarum Sacr.“ — Leipzig 1585.

***) „Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum, Kirchengesenge und Geistliche Lieder.“ 1597.

†) Jannequin gab deren 1545 eine ganze Sammlung heraus. — M. s.: Commer „Collectio etc. XII.“

Clemens non Papa: Clemens von Bourges nannte. Er lebte 1538 in Lyon als berühmter Orgelspieler, und soll in seinen letzten Lebensjahren zum Protestantismus übergetreten sein. Aus dem Madrigal läfst sich, auch wenn die Gattung danach angethan wäre, über die Art seines Orgelspiels nichts herauslesen, da die koloristischen Zuthaten das Original unkenntlich machen.

Die instrumentalen Sätze, wie schon gesagt das wichtigste in der Sammlung, stehen aufserhalb der Tendenz derselben, da sie, frei von aller koloristischen Ausschmückung, augenscheinlich in derselben einfachen Gestalt mitgeteilt werden, in welcher sie der Autor niederschrieb. Ihre Besprechung verlegte ich daher in den Abschnitt, wo von den deutschen Nicht-Koloristen die Rede ist, (S. 106) um so mehr, als die deutsche Abkunft der Phantasien kaum bezweifelt werden kann, und selbst bezüglich der von Paix „Kanzonen“ genannten Stücke ebensoviel gegen als für die Annahme spricht, dafs sie aus Italien stammen.

---

d. Bernhard Schmid der jüngere

reiht sich durch folgendes umfangreiche Werk dem Kreise der Koloristen ein:

„Tabulatur-Buch Von Allerhand aufserlesenen, Schönen, Lieblichen Praeludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien vnnd Fugen von 4, 5, vnd 6 Stimmen: defsgleichen künstlichen Passomezen vnd Gagliarden. So von den berühmbtesten vnd besten Komponisten vnd Organisten, Deutsch vnd Welscher Landen Komponiert worden. Auff Orgeln vnd Instrumenten zu gebrauchen, allen Liebhabern instrumentalischer Music, auch dieser Lieblichen vnd Rühmlichen Kunst zu sonderer Zierd, Ehr vnd Befürderung auffs New zusammengetragen, Koloriert, in die Hand accomodiert, zugericht vnd aufgesetzt, Durch Bernhard Schmiden, Burgern vnd Organisten. Im Münster zu Strafsburg, Mit Römischer Key. May. Freiheyt. Strafsburg. In Verlegung Lazari Zetzners Buchhändlers. M. D. C. VII.

Der Herausgeber ist der Sohn jenes Strafsburger Organisten B. Schmid, der 40 Jahre früher (1577) das oben an zweiter Stelle besprochene ähnliche Orgel-Tabulaturwerk edierte. Er folgte seinem Vater an der protestantischen St. Thomas-Kirche zu Strafsburg i. J. 1564,*) achtundzwanzig Jahre später (1592) wurde er auch dessen Nachfolger am Münster daselbst. Wie die sämtlichen bisher erwähnten Tabulaturbücher empfiehlt sich auch dieses durch eine sehr verständige typographische Ausstattung. Die in schwarzer Kunst ausgeführte Umrahmung der Titelworte zeigt als Hauptfiguren zu beiden Seiten Apollo und Arion mit den üblichen Attributen. Musizierende Genien von anziehendem Ausdruck füllen den übrigen Raum.

Die Vorrede ist an den Kämmerer des Erzherzogs Maximilian und Präsidenten der Landstände Eberhardt Herrn zu Rappoltstein, Hohenack und Geroldseck gerichtet, einem Nachkommen jener Familie, welche vor Jahrhunderten das Vorrecht besafs, „zwischen Hagenawer vorste vnd der byrse, dem Ryne vnd der Virst das kunigreich varender lüte“ zu verleihen. Das Tabulaturbuch, das Schmid auf „embsige Vermahnung“ vornehmer Gönner bearbeitete, soll sich der Gegenwart anschliefsen, was es auch thut, wenn man bei den italienischen Orgelsätzen die Zeit in Anschlag bringt, welche sie nötig hatten, um nach Deutschland zu gelangen.

Die Tänze nicht mitgezählt, enthält das Buch 90 Nummern, die auf folgende Weise ein- und abgeteilt sind:

I. Abteilung:

Nr. 1 bis 22: Duodecim *modi* vel toni von Giov. Gabrieli**) († 1612). Nr. 23 bis 30: Octo *toni* vulgares von Andr. Gabrieli († 1586). Nr. 31 bis 36: 6 *Toccaten* von A. u. G. Gabrieli, von Cl. Merulo († 1604) u. G. Diruta († nach 1523).

II. Abteilung:

Nr. 37 bis 48: Duodecim *Motectae* von

---

*) Unter den späteren Organisten an der St. Thomas-Kirche begegnen wir Seb. Ant. Scherer, dem Komponisten einer 1654 zu Ulm gedruckten wertvollen Sammlung von Orgelstücken.

**) Nicht von Andrea G., wie Schmid schreibt.

Flam. Tresti (1600), Chstn. Erbach († nach 1620), Franc. Bianciardi (1600), H. L. Hassler († 1612), Ben. Morello (?), Greg. Aichinger († nach 1614) Mich. Sembucci (?), Tib. Massaino († nach 1605), Bonhomio († n. 1617) und Friedr. Weifsensee (nach 1611). —

III. Abteilung:

Nr. 49 bis 64: *Canzoneti* und *Madrigale* von Hans Leo und Jakob Hassler, R. Giovanelli († nach 1615), P. Quagliati (1600), Fr. Suriano († 1620) G. Gabrieli, V. da Pozzo, Cyprian de Rore († 1565)*) Luca Marenzio († 1590), A. Orlandini (1600), O. Vecchi († nach 1613) u. A. Striggio.

IV. Abteilung:
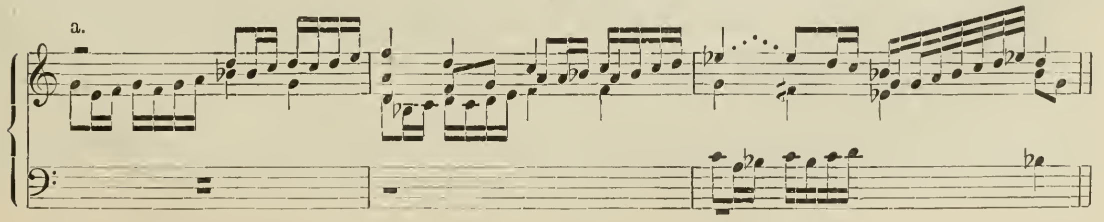
Nr. 65 bis 76. *Fugen* oder wie es die Italianer nennen, *Canzoni alla francese* — von C. Malvezio (1580), Fl. Maschera (1558?), A. Gabrieli, A. Mortaro (1590), A. Banchieri (1601), Suriano, G. Brignoli (1600), O. Vecchi und einem Ungenannten.

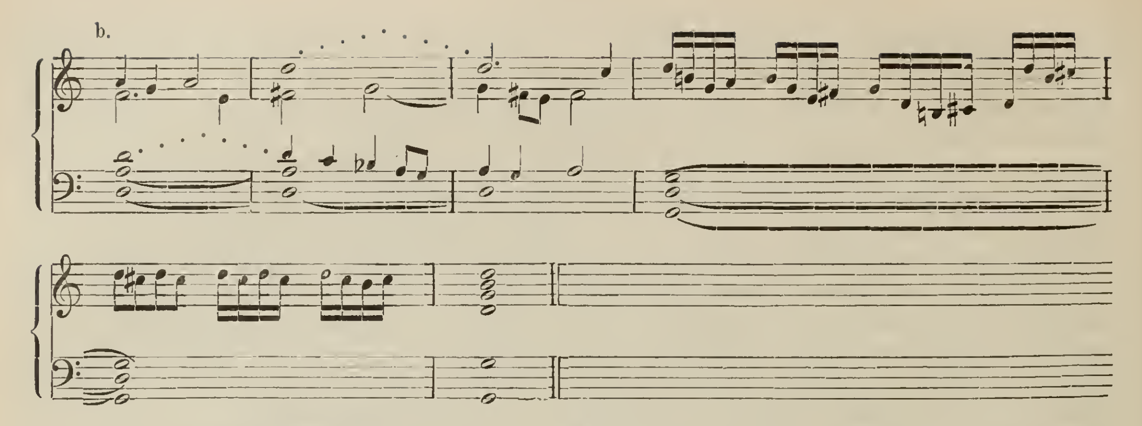
Unter den hier aufgezählten 76 Sätzen stehen neben 12 lateinischen geistlichen und 16 ital. weltlichen Gesängen 48 Orgel- und Instrumental-Kompositionen, die letzteren sämtlich italienischen Ursprungs. 30 Komponisten sind genannt: 1 Niederländer, 5 Deutsche und 24 Italiener, deren Blütezeit meistens zwischen 1580 und 1610 fällt. Die beiden Hauptstützen von Paix: O. Lassus und P. da Palestria hat Schmid jun. gänzlich übergangen.

Die in Deutschland seit 1583 eingetretene Vorliebe für instrumentale Musik spricht sich in dem Übergewicht aus, welches Schmid derselben in seiner, „auf embsige Vermahnung vornehmer Gönner“ bearbeiteten Sammlung gegeben hat. Dabei bleibt er freilich nach wie vor Kolorist; das Feld, früher nur Gesangsmusik umfassend, ist nunmehr ein gröfseres geworden. Indem Schmid jedoch die französischen Kanzonen koloriert, geschieht denselben kein so grofses Unrecht, denn sie sind, wie man aus Dirutas „Transilvano“ weifs, unter der Voraussetzung geschrieben, koloriert, oder vielmehr diminuiert zu werden. Die Haltung der italienischen „Diminutionen“ ist im Vergleich mit den deutschen „Koloraturen“ eine bescheidenere und untergeordnete.

In den Formen der Koloratur ist Schmid jun. vorgeschritten; der Einflufs der italienischen Toccaten u. s. w., die er in der I. Abteilung seines Buchs den deutschen Organisten darbietet, ist unverkennbar. Gröfsere Beweglichkeit und etwas mehr Gewandtheit ist vorhanden. Es fehlt zwar auch bei ihm nicht an Satzfehlern, auch nicht an Stellen, welche der Orgel unangemessen sind; nicht minder zeigt er sich noch unbeholfen in dem Gebrauche von durchgehenden Noten, besonders beim Einsetzen einer Figur: im ganzen jedoch hat er es verstanden, seine Gänge (die er nicht mehr in Achteln, sondern in Sechszehnteil-Noten schreibt) leichter und fliefsender zu gestalten; jedes sich unnütz Breitmachende und Pathetische, wie es sich in der Koloratur des älteren Schmid und von Paix zeigt, ist zum Teil verschwunden; die bekannte weder vor- noch rückwärts gehende Figur, welche das Ein und Alles seiner Vorgänger war, bildet allerdings auch bei ihm das Haupt-Material; allein er hat derselben durch Vorsetzen zweier Noten eine bestimmte und fördernde Richtung gegeben, und damit den Zweck der Bewegung: das Weiterkommen, erreicht. Fügt man zu dem das Bestreben, fugenweise Einsätze auch in der Koloratur festzuhalten (a) und diese letztere selbst durch manche für Deutschland neue Passagen zu bereichern (b),

*) Sein Madrigal „Ancor che col partire“ in (Kiesewetters „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs“ Nr. 27) ist seit 1577 in den deutschen Tabulaturbüchern stehend.





so ist alles genannt, wodurch sich unser, ohne es zu wissen mitten auf der Zeitströmung schwimmende Kolorist von seinen Vorgängern vorteilhaft unterscheidet. Des Pedals, der verschiedenen Manuale, der Klang-Mannigfaltigkeit der Register erinnert er sich so wenig wie jene. Auch des evangelischen Chorals gedenkt er nicht, obwohl die Zeit bereits eingetreten war, wo das Orgelspiel der engste Verbündete des Gemeindegesangs wurde.

Von den „abgesetzten" Motetten gehören 9 Sätze, darunter ganz vortreffliche Stücke, 5 deutschen Meistern an: Gregorius Aichinger,*) Christian Erbach, Hans Leo Hassler, Jakob Hassler und Friedrich Weissensee; der letztgenannte starb als Pastor zu Langenurddingen bei Magdeburg, die übrigen, sämtlich Süd-Deutsche, fungierten als Organisten, Erbach und unmittelbar nach ihm Aichinger bei Fugger in Augsburg, H. L. Hassler in Dresden, Jakob Hassler am gräflichen Hofe Hohenzollern-Hechingen. Es begegnet uns also hier ein ähnliches, allerdings schwächer ausgeprägtes Verhältnis, wie es fast während des ganzen 16. Jahrhunderts in England bestand, wo auch die bedeutendsten Tonmeister als Organisten fungierten. Nach dieser Seite ihrer Thätigkeit werden wir weiter unten Erbach und H. L. Hassler kennen lernen.

Von den Italienern, welche bei Schmid jun. durch abgesetzte Gesänge vertreten sind, ist zunächst der gute Orgelspieler Franc. Bianciardi zu nennen, der mit Viadana und Agazzari einer der ersten von denen war, welche einen Basso continuo vorschrieben. 12 Sätze von ihm stehen in dem „Promptuarium mus." — Er starb, nur 35 Jahr alt, i. J. 1610 zu Siena. — Ferner mufs der päpstliche Sänger Luca Marenzio*) erwähnt werden, der sich durch seine beliebten Madrigale den Beinamen „il piu dolce cigno" ererwarb. Er starb 1599. Eine seiner weltlichen Melodien kam durch das (ältere) Lied „Nun danket alle Gott" für einige Zeit in kirchlichen Gebrauch, und findet sich mit diesem Text noch abgedruckt in dem I. Teil des Gothaischen Kantionals (1649, Nr. 18), wurde aber, wie auch das Lied, durch Martin Rinckarts**) weltbekanntes Danklied mit J. Crügers volkstümlicher Melodie verdrängt. („Praxis pietatis etc.", 1648.)

Die von Schmid jun. in genügender Anzahl mitgeteilten französischen Kanzonen, um die neue Form in Deutschland noch mehr einzubürgern, als sie es war (denn die Deutschen hatten bereits dafür einen besondern Namen!) gehören ausschiefslich italienischen Meistern an, und haben daher in dem Abschnitte, der diesen gewidmet ist, Erwähnung und, wo es sich empfahl, Beschreibung und Würdigung gefunden.

---

*) „Promptuar. mus." III (1611) Nr. 106.

*) „Prompt. mus." 1, Nr. 55 u. 81; — II, Nr. 39.

**) M. Rinckart, geb. zu Eilenburg den 23. April 1586, starb daselbst als Archidiakonus am 8. Dez. 1649.

c. Johann Woltz,

welcher die Reihe der geschäftsmäfsigen Koloristen abschliefst, gab seinem Tabulaturbuche folgenden Titel:

„Nova musices organicae Tabulatura. Das ist: Ein newe art teutscher Tabulatur, etlicher aufserlesenen Latinisch- vnd Teutschen Motetten vnd Geistlichen Gesängen, auch schönen lieblichen Fugen vnd Canzoni alla Francese, von den berühmbstesten Musicis vnd Organisten Teutsch- vnd Welsch Landen, mit 4. 5. 6. 7. 8. 10. 12 vnd mehr Stimmen komponiert: Welche bey Christlichen Versammlungen vnd sonste insgemein zu Gottes Lob, erweck- vnd auffmunterung Gottseliger gemüter, auff Orgeln, Positiff, vnd andern klavierten Musikalischen Instrumenten nützlich können gebraucht werden: Also mit den obristen vnd vndristen vollkommenen Stimmen zusammen gesetzt, dafs ein jeder der Kunst ziemlicher mafsen erfahrene, mit vndermischung der vbrigen Stimmen gar leicht ergreiffen mag: durch Johann Woltzen, Bürgern, alten Organisten vnd jetziger zeit Pfarrverwaltern der löblichen Reichsstadt Haylbronn. Mit Römischer Kays. Maj. freyheit. — Gedruckt zu Basel, durch Johann Jacob Genath, Acad. Typogr. Anno MDCXVII.“ — (In Folio.)

Die Widmung an den Bürgermeister, den Rat und die Schultheifsen von Haylbronn rühmt die obrigkeitliche Fürsorge für die Ausübung der Vokal- und Instrumental-Musik in Kirche und Schule. Zugleich dankt der Verfasser für genossenen langjährigen Schutz (er war 40 Jahre lang Organist, bevor er das Amt des Pfarrverwalters erhielt), wobei denn, wie üblich, die Kolumnianten u. s. w. nicht vergessen werden. — Eine nun folgende „Erinnerung an den günstigen Liebhaber der Musik“ erteilt zunächst jenen einen wohlgemeinten Streich, denen „nichts recht gethan, oder der Hund heulen, Schweine grunzen und Katzen geschrey zu hören angenehmer ist, als eine liebliche Musik“. Nützlicher denn diese Expektorationen, ist, was über Inhalt, Zweck und Einrichtung des Buchs gesagt wird. Nur für die gottesdienstlichen Versammlungen, also für die Kirchen-Orgel bestimmt, ist aller weltliche Stoff ausgeschlossen. Die Chorgesänge des I. Teils sind in 4 oder 5 Stimmen so zusammengezogen, dafs die Spieler (deren doch „ein jeder seine besondere Applikation, Koloraturen und Mordanten“ haben), mit Bequemlichkeit ihre improvisierten Verzierungen einschieben können. Die höheren Töne stehen in der Schrift stets in der höheren Buchstabenreihe, ohne Rücksicht auf Stimmenführung. Demzufolge erscheint Woltz' Arbeit als ein Lattengerüst, für den Spieler seine besonderen Koloraturen und Mordanten daran aufzuhängen. Jedoch zeigt er einen gewissen Respekt vor der Autorität des Komponisten bei den H. L. Hasslerschen Psalmen und bei den Fugen. Hier liefs er eine jede Stimme unverändert, „damit man die Kunst der Komposition besser vermerke“. Doch geht seine Meinung keineswegs dahin, diese kunstvollen Sätze mit der Koloratur zu verschonen, er überläfst sie vielmehr in dieser Beziehung der Gnade oder Ungnade eines mehr oder weniger gut abgerichteten Spielers.

Den Organisten, welche mit der deutschen Tabulatur nicht vertraut sind, giebt Woltz den Rat, sich die Sätze in die italienische, d. h. in Noten, umzuschreiben. Hiermit kündigt sich das herannahende Ende der deutschen Tabulatur an, wie auch mit Woltz' Buch die geschäftsmäfsige Koloratur zu Ende geht.*) E. Kindermanns „Harmonica organica“ (1655) ist eines der wenigen Werke, die nach 1617 in deutscher Tabulatur gedruckt wurden. Konservative Organisten hielten übrigens bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts daran fest. — Als M. Praetorius den 7. Teil seiner sionischen Musen herausgab (1609), ahnte er die nahbevorstehende Abwendung von der herkömmlichen Tonschrift nicht. Er liefs seine Choral-Bearbeitungen, in Noten zwar, aber in einzelnen Stimmen drucken, „damit ein angehender Organist sie um so leichter in die (deutsche) Tabulatur bringen könnte“. Zu einer Samm-

*) In welchem Verhältnis das letzte (9.) Kapitel des II. Teils von Schonsleders „Architectonicen Musicen universalis etc. (1631): de Coloraturis“ zur Kunst der Koloristen steht, vermag ich nicht anzugeben.

lung von Orgelstücken, die er herauszugeben beabsichtigte, hatte er für die deutsche Tabulatur zierliche Lettern und Matrizen fertigen lassen. Leider unterblieb die Herausgabe. — Das Verlassen der deutschen Tabulatur zu Anfange des 17. Jahrhunderts, welche bis dahin die Orgeln und die Klaviere beherrscht hatte, und die allgemeine Einführung der italienischen Notenschrift an ihrer Statt, wirft übrigens auf die damals in der musikalischen Welt herrschende Bewegung und deren ursprünglichen Ausgang ein sehr klares Licht.

Einer Anzahl freundschaftlicher Lobgedichte folgt das Inhalts-Verzeichnis mit der Angabe des Grundtons eines jeden Satzes „nach der Finalnote", welche also damals das Kennzeichen für die Tonart abgab.

Ein Überblick über das Verzeichnis der Tonsätze und Komponisten läfst sofort die ungemeine Veränderung erkennen, die, ohne dafs uns Schmid jun. darauf vorbereitete, mittlerweile in den musikalischen Zuständen Deutschlands eingetreten sind. Der warmen Aufnahme des überkommenen Fremden gesellt sich glückliche Nacheiferung, Um- und Fortbildung. Statt der gewohnten Tonsätze von Niederländern und Italienern, welche von Schmid sen. bis Schmid jun. (1577 bis 1607) abwechselnd oder gemeinsam die koloristischen Tabulaturbücher füllen, stehen bei Woltz die Deutschen im Vordergrunde. Von den 215 Sätzen, welche die Sammlung überhaupt enthält, gehört fast die Halbzahl (101), von 77 Orgelsätzen ein Drittel (26) deutschen Meistern an. Diese Arbeiten, die mit der Koloratur nichts zu schaffen hatten, mitzuteilen, und zwar, „damit man die Kunst der Komposition besser sehe", unverändert mitzuteilen, sieht sich Woltz, trotz seines Koloristen-Bekenntnisses, genötigt, denn „die günstigen Liebhaber der Musik", an die er sein Vorwort richtet, tragen danach Verlangen. Indem Woltz die Koloraturen selbst wegläfst, und nur die Stücke zu ihrer improvisierten Aufnahme vorbereitet, schliefst er das seit 50 Jahren bestandene, nunmehr überflüssige Geschäft. Deutschland hatte seine anscheinend verlorne Orgelkunst wiedergefunden und pflegte sie fortan in deutscher Art. — Die lebhafteste Gegenströmung fand die Koloratur anscheinend in Nord-Deutschland, das seine jungen Leute weder zu Schmid nach Strafsburg, noch zu Paix nach Laugingen, sondern zu Peter Swelinck nach Amsterdam schickte, der darob „der deutsche Organistenmacher" genannt wurde. Indes hätten es unsere norddeutschen Landsleute näher haben können, wenn sie sich nach Süd-Deutschland wandten, wo, mitten unter den Koloristen von Profession, eine kleine geistige Nachkommenschaft Schlicks lebte, die das Erbteil des Vaters des deutschen Orgelspiels unveräufserlich hielt. — Die Koloristen hörten auf, ohne ihre Aufgabe gelöst zu haben, es sei denn die, uns zu zeigen, wie der Geschmack oder die Vorliebe des Publikums von der deutschen Kunst (Ammerbach) sich der fremdländischen und schliefslich wieder der deutschen (Woltz) zuwandte. Thatsächlich ist, soweit meine Kenntnis reicht, dafs nach 1617 kein koloriertes Buch in Deutschland gedruckt wurde. Ein von Ranisius*) i. J. 1652 angekündigtes, „woraus ein Anfänger der Organistenkunst ein oder andere melodi Fuge und Fantasie vielfältig variieren lernen" sollte, blieb, wie jenes oben erwähnte aus dem Jahr 1609 von M. Praetorius, ungedruckt. Leider ging dadurch der gesammelte Stoff verloren. **)

---

*) Über Sigismund Ranisius, den Komponisten des Johann Frankschen Liedes „Gott ist mein Trost und Zuversicht" („Geistl. Sion", Guben 1674, S. 189): g | b c d g | a a g, ist nur bekannt, dafs er 1652 seine „Geistl. Konzerten" herausgab, auf welche J. Frank im „Irdischen Helikon" (I, S. 188) ein Lobgedicht schrieb, und ferner, dafs er um 1660 als kurfürstl. Kammergerichts-Advokat und Syndikus von Kottbus ein Gratulationsgedicht über die 300 Vaterunser-Paraphrasen an Frank richtete, und endlich, dafs er vor 1674 gestorben ist. („Die Abfassungszeit der geistl. Lieder J. Franks von Guben." Von Dr. Jentsch. Neues Lausitzer Magazin. 52. Band.)

**) Nach der vorläufigen Ankündigung dieses Werks, welche Ranisius der Bafsstimme seiner „Zu dem allerheiligsten Lobe und Ehren Gottes in die Musik gesetzten Sprüche, Lieder und Psalmen etc." (Dresden 1652) vorsetzte, sollte das Werk unter andern enthalten „eine Art geschwinder Ricercaren oder Fugen aufs Klavier-Instrument durch alle Tonos" und „ein Werk von etlich viel hundert der besten und

Der I. Teil des Woltzschen Buchs enthält 85 lateinische Motetten, wovon 53 italienischen, zumeist aus der venetianischen Schule hervorgegangenen Meistern angehören; 24 Motetten sind deutschen, 8 niederländischen Ursprungs. Unter den *Niederländern* ist Noe Faignient (1565), Karl von der Höven und Philipp de Monte je mit einem, O. Lassus mit 5 Sätzen vertreten; unter den *Deutschen* L. Daser, Chr. Erbach, Joseph Gallus,*) Jakob Hassler und Leonhard Lechner**) je mit einer, Gregor. Aichinger und Melchior Frank je mit 2, und Hans Leo Hassler mit 13 Sätzen; unter den *Italienern* lieferten Dentice aus Neapel und O. Vecchio je 1, Annibale Stabile,***) Franc. Bianciardi und Ascanio Trompetti aus Neapel ein jeder 2 Sätze, Luca Marenzio 4, G. Croce†) 5, Cl. Merulo 6, Andr. Gabrieli 10, Giov. Gabrieli 22. — An die Spitze ihrer Landsleute sind also gestellt: O. Lassus, H. L. Hassler und Giov. Gabrieli. Palestrina fehlt.

Weniger flüchtig darf ich dem II. Teile vorübergehen. Es enthält derselbe nur deutsche Gesänge von deutschen Meistern, Blüten, welche einem neuerwachten vaterländischen Kunstleben auf dem Boden der neuen Kirche entsproſsten, die beiden Richtungen charakterisierend, in denen es sich vorzugsweise bewegte. Die eine dieser Richtungen, von H. L. Hassler vertreten, spricht sich aus in den kunstvollen Choralbearbeitungen dieses Meisters, die andere, von Melchior Frank verfolgte, in den einfachen, auf technische Kunst verzichtenden Spruch-Kompositionen. In jenen, wo der Cantus firmus als goldener Faden die Bewegung der anderen Stimmen bedingt, auch ihnen sich selbst wohl als Stoff darbietet, liegt der Schwerpunkt vorzugsweise im Musikalischen, in Form und Ausdruck; bei diesen — den Spruch-Kompositionen — bildet das kurze Bibelwort den Kern, den die einfachen Akkordfolgen der Musik umhüllen. Woltz hat beide Tonmeister ihrer Bedeutung gemäſs bedacht, — von den *53* Nummern des II. Teils gehören 23 H. L. Hassler, 14 Melchior Frank. Die übrigen verteilen sich auf den kühnen Harmonisten Ludwig Daser*) (2), den organistisch strengen Simon Lohet (2), den gelehrten Walliser**) (4), den einfachen Joseph Gallus (1) und den vielseitigen Michael Prätorius (3). Von Hassler, Lohet und Prätorius wird weiter unten in ihrer Eigenschaft als Organisten ausführlicher die Rede sein.

Über den damaligen Stand der Temperatur der Tasten-Instrumente giebt folgende Stelle interessante Aufschlüsse.

---

arthigsten variierten Clausuln oder kurzen Model-Fantasien, so die Italiener Midulle nennen, sowohl per gradus als per saltus, in sinkopierter gebundener auff Pfeiffenwerk oder beseyteten Klavierinstrumenten gebrochener Manier, füglich in die Hand gesetzt, so nicht allein aus denen dieser Zeit berühmtesten Organisten Schrifften zum Teil gezogen, sondern auch des Autoren eigene auff Fractur-Art gesetzte mit dem * angemerkt. Woraus ein Anfänger der Organisten-Kunst, sofern er des Klaviers und der Partitur mächtig, ihm selbst helffen, ein oder andere melodi Fuge und Fantasie vielfältig variieren kann".

*) Joseph Gallus, um 1600 zu Mailand, war nach M. Prätorius (Synt. mus. III, 107) der Erste, welcher dem Singchor ein Instrumentenchor beigab.

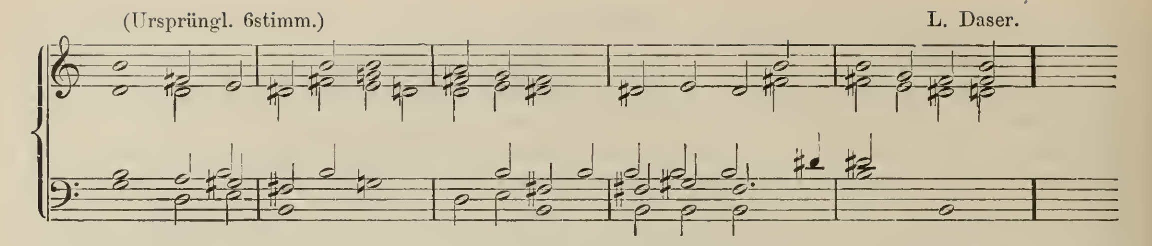
**) Über L. Lechner: Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von R. Eitner, Jahrg. 1869. — Kompositionen von ihm in Fr. Commers „Nachtrag".

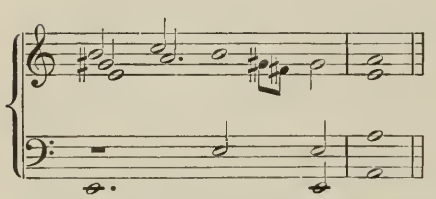
***) Auch Annibal von Padua genannt, geb. daselbst um 1528, starb 1556 als Organist bei St. Markus in Venedig. Ihm folgte Andrea Gabrieli.

†) Croce aus Chioggia stand von 1603 bis 1609 als Kapellmeister bei der St. Markus-Kirche in Venedig. Kompositionen von ihm in Proskes „Musica div." II und IV.

*) L. Dasers Vokal-Kompositionen bestehen aus einfachen Akkordfolgen, denen durch die Einführung verschiedener Chöre und durch weitgreifende Modulation äuſsere und innere Abwechslung gegeben wird. Über dem einen Satze („Herr, wie lange wilt du —") steht die Aufschrift „Cynea cantio Ludovici Daseri, Magistri Chori Musici Ducalis aulae Wirtemberg, celeberrimi p. m." — Das ist alles, was wir von Dasers Lebensverhältnissen wissen. Einige seiner Gesänge in Paix 2. Tabulaturbuch, 1587.

**) Thom. Christoph Walliser, geb. zu Straſsburg, seit 1599 am dasigen Dom Vikarius, starb am 26. April 1648. („Musica sacra" VII und VIII. — Promptuar. mus. I, 30. 31. 69; III, 90; IV, 131, 132.)





Woltz folgt unbedenklich den harmonischen Kreuz- und Quersprüngen des Komponisten: es lag also in der Temperatur derzeit kein Hindernis für ihn. Zieht man die allgemein gebrauchten unterhalb Cdur liegenden Dreiklänge zu den oberhalb liegenden, welche das vorstehende Beispiel benutzt, so erhält man die harmonische Reihe: Es, B, F, C, G, D, A und Edur, mit der Einschränkung jedoch, dafs dem Esdur die Dominant-Septime und demzufolge auch die Unter-Dominante fehlt, wogegen zu Edur die ungetrübte Dominanten-Harmonie vorhanden ist.

Frescobaldi gelangt ungefähr zu derselben Zeit zu der gleichen harmonischen Reihe, schöpft sie aber direkt aus seinem Instrumente.

Des in der gegenwärtigen Darstellung zum ersten- und zum letztenmale zu erwähnenden Sängers der Choral-Melodie „Jerusalem, du hochgebaute Stadt",*) Melchior Frank, mufs ich hier noch mit einigen Worten gedenken: jener Gesang, ein Hoheslied, eingegeben von der Sehnsucht, welche das Erhoffte im Geiste schon ergriffen hat, macht ihn den Organisten aller Zeiten verehrungswürdig. Er ist um 1580 in Zittau geboren, bildete sich in Nürnberg, und starb am 1. Juli 1639 zu Koburg, wo er sich seit 1603 als Kapellmeister befand. Seine lateinischen Motetten (deren zwei 8stimmige bei Woltz) sind durchweht von einem kräftigen, evangelischen Geiste, und bekunden den durchgebildeten Meister; die deutschen Spruch-Kompositionen dagegen zeigen einfache, akkordisch-deklamatorische Haltung, ähnlich den Gesängen Jakob Meilands († 1577), nur dafs der jüngere Meister unter dem fühlbarer gewordenen Einflusse des accentuierten Taktes arbeitet. Versetzungszeichen werden freigebig angewandt. Die Harmonien folgen sich ohne empfindliche Härten. — In der Auswahl der deutschen Texte spricht sich ein gewisser trüber Ernst aus, zu dem die Not der Zeit nur zu hinreichende Gründe und Ursachen gab. — Franks Arbeiten waren bald und blieben längere Zeit beliebt, insonderheit die Spruch-Kompositionen, deren Fassung sie für den Gebrauch der damaligen Schüler-Sängerchöre sehr geeignet machte.*)

Der III. Teil der Woltzschen Tabulatur, nur aus selbständigen und überwiegend gut gearbeiteten Orgel-Kompositionen von fugierter Gattung bestehend, läfst in den Sätzen deutschen Ursprungs den Standpunkt erkennen, auf den sich deutsche Orgelmeister, ohne sich um die Koloristen zu kümmern, erhoben und erhalten hatten. Auch diese küm-

*) Das Lied steht in „Himmlisches Jerusalem" (1630) von dem 1633 von Koburg nach Erfurt gezogenen Pastor und Senior Dr. J. Matth. Meyfart (geb. 9. Nov. 1590, † 26. Jan. 1642, drei Jahre nach dem Ableben seines Sängers). Auch in dem von Stenger 1663 herausgegebenen Erfurter Gb. findet sich das Lied (mit Mel.).

*) Das „Promptuarium mus." des Schadäus und Vincentius (4 Teile, 1611—1617) enthält 6 Sätze von M. Frank; Woltz' Tabulaturbuch (1617) deren 16; das Gothaische Cantional (1648) 30; Verschiedenes die neue (Berliner) Sammlung „Musica sacra" im VII., XII., XIV. u. XVI. Bande, und C. v. Winterfelds „Evangelischer Kirchengesang" II, Nr. 25—38. — (Die 3 Teile des goth. Cantionals enthalten 321 Sätze, ausgewählt für Schülerchöre; bei 269 sind die Komponisten (43) genannt. Von diesen sind 20 Thüringer durch Geburts- und Wohnort; sie lieferten 187 Nummern, also 3 Fünftel des Gesamt-Inhalts. 34 Sätze gehören M. Vulpius in Weimar an, 56 B. Helder in Gotha (dem wahrscheinlichen Bearbeiter der Sammlung).

merten sich wenig um das, was aufser ihrer geschäftsmäfsigen Sphäre lag. Schmid jun., als er den instrumentalen Teil seines Buchs ausschliefslich mit ausländischen Erzeugnissen füllte, läfst nicht ahnen, und ahnte wohl selbst kaum, dafs um ihn her eine deutsche Orgelkunst existierte, die zehn Jahre später sein Nachfolger inmitten des Ausländischen als ebenbürtig einsetzen und damit die hochgehaltene Koloratur zu Grabe tragen würde.

Aus einer „Admonitio ad Philomusum“ erfahren wir, dafs, wie es im 2. Teil mit Hasslers Psalmen geschehen, auch im 3. „die Stimmen durch Uebersetzen nicht korrumpiert“, sondern „gantz“ gelassen wurden „zum bessern Vermerken der Kunst der Komposition, wie eine Stimme in die andere so artlich und lieblich fugiere“. Dafs Woltz damit nicht auf die improvisierten Koloraturen des Spielers verzichtet, geht aus der Bemerkung hervor, die er, wie oben erwähnt, bei Hasslers Psalmen einfliefsen läfst.

Die 77 Sätze des III. Teils, fast nur franz. Kanzonen, gehören hauptsächlich schon besprochenen italienischen*) und einigen deutschen Meistern (Simon Lohet und Adam Steigleder) an. Die letzteren, als Orgel-Komponisten, nicht Koloristen, fanden ihre Würdigung im vorigen Abschnitt. Auch der Belgier Macque und der Engländer C. Luython haben bereits entsprechende Erwähnung gefunden. Von der Kanzone des Philipp de Monte**) ist der Eingang zu bemerken, wo durch die fugenartige Beantwortung nicht die Dominante, sondern die Unter-Dominante zu der Tonica in nächste Beziehung gestellt wird.

Kommen wir nun an die Arbeit des Herausgebers selbst!

In dem allgemeinen Register wird zugleich „der Modus oder Tonus“ eines jeden Satzes „nach der Finalnote“ angegeben, welche demnach damals das Hauptmittel, die Tonart zu erkennen, gewesen zu sein scheint. Nach den danach gemachten Angaben stehen, von der ganzen Sammlung gesprochen, 25 Sätze in C, 30 in D b dur, 10 in D b moll, 17 in E, 1 in F b dur,*) 27 in F b moll, 31 in G b dur, 52 in G b moll, 22 in A. Zwischen D b dur und D b moll ist ein thatsächlicher Unterschied nicht vorhanden; hier wie dort werden die kleine und die grofse Sexte (b moll und b dur = b und h) benutzt, ebenso die grofse und kleine Terz und Septime. — E hat sich seine hervortretendste Eigentümlichkeit, die kleine Sekunde, bewahrt. Während F b moll vollkommen zu F dur geworden, zeigt G b dur noch einige Reste des Mixolydischen. Die unter den Kanzonen vorkommenden Sätze in A (wobei das b dur selbstverständlich ist) zeigen die naturgemäfse Hinneigung zur Ober-Dominante; nur die einzige von Philipp de Monte neigt, wie oben angegeben wurde, zur Unter-Dominante. — Die vorkommenden Versetzungen treffen ziemlich alle Stufen: b, cis, dis, es, fis und gis, wenn sie auch enharmonisch versetzt nicht zu allen Tonverbindungen gebraucht werden konnten. Auch mag Woltz manche der Accidentalen als unpassend oder als selbstverständlich weggelassen haben. Die bisher bestandenen Regeln über das, was in dieser Beziehung selbstverständlich, waren mit der stetig mehr und mehr eindringenden Chromatik gerade so schwankend geworden, wie — aus demselben Grunde — die Regeln über die alten Tonarten. Daher hält es auch der praktische M. Prätorius, nur 2 Jahre nach Woltz, für das beste, die notwendigen Versetzungszeichen überall und ohne Ausnahme beizufügen, um jeder Unsicherheit der Ausübenden vorzubeugen**). Eine Vergleichung der Fuga suavissima von Luython***) in Beziehung auf die eingeklammerten und die freigelassenen Versetzungszeichen gewährt den Beleg, wie sparsam Woltz damit umging und wie viel davon er dem Urteil des Spielers einzuschalten überliefs. Oder sucht man, die aus der Gegenwart stammenden Parenthesen zurückweisend, nach einem, einer nähern,

*) C. Antegnati (15 fr. Kanz.) Banchieri (3), A. u. G. Gabrieli (je 1), Guammi (2), Maschera und Cl. Merulo (je 10), H. Tresti (2).

**) 1521 zu Bergen im Hennegan geboren, war Kapellmeister der Kaiser Maximilian II. u. Rudolf II. Er starb vor 1594 (Ambros „Geschichte der Musik“, III, 323. 328).

*) Eine Kanzone von Giov. Macque, im III. Teil, Nr. 13.

**) Syntagma mus., III, 31 (1619).

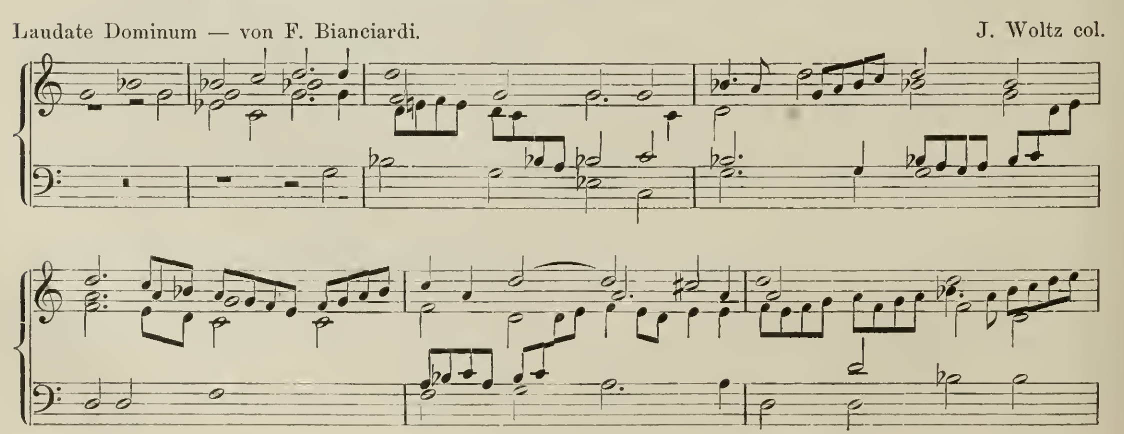
***) Beisp.-Samml. Nr. 29.
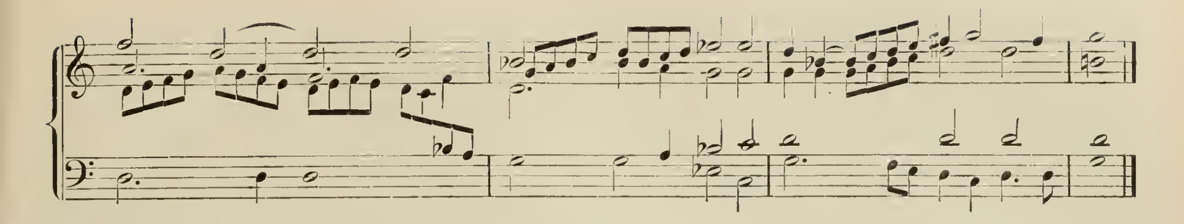
d. h. uns fernern Zeit angehörenden Beleg, so vergleiche man den M. Frankschen Satz „Wirf dein Anliegen auf den Herrn", wie ihn Woltz (II, Nr. 31) und wie ihn das Gothaische Cantional (II. S. 4) aufgenommen. So kurz der Satz auch ist, zeigt er doch den Mangel an Übereinstimmung in Beziehung auf die einzuschaltenden Accidentalen deutlich genug.

Welcher Art unser Kolorist die Tonreihen ordnete, die Stimmenzahl verminderte u. s. w., wurde schon oben, zum Teil mit seinen eigenen Worten, angegeben. Es erübrigt noch, dem einiges hinzuzufügen. Wenn in einem mehrchörigen Tonsatze hohe und tiefe Tonlagen wechseln, so hält Woltz unverrückt an diesen Tonlagen fest, unbekümmert um die ungünstige Wirkung, welche auf der Orgel eng beieinanderliegende hohe oder tiefe Töne haben. Breitliegende Akkorde reifst er, nur damit „der obriste und der untriste Ton" derselbe bleibe, durch Weglassen der ungreifbaren Mittelstimmen unbarmherzig auseinander, und bleibt vollkommen gleichgültig gegen die entstehenden Lücken. Über die reichen und mannigfaltigen Darstellungsmittel, welche die Orgel bietet, geht Woltz fast ebenso schweigsam, wie seine Vorgänger, hinweg. Von einzelnen Registern ist ein für allemal keine Rede. Die Abwechsluug mit den verschiedenen Manualen, das geeignetste Mittel auf der Orgel zur Darstellung verschiedener Chöre, schreibt er nur ein einziges Mal (II, Nr. 52) vor; doch mag er wohl eine ähnliche Ausführung im Sinne haben, wenn er an anderen Orten beisetzt: 1., 2., 3. Chor. — Der Satz ist überall ein auf das Manual allein gerichteter; bei einzelnen zu weiten Griffen überläfst er dem Spieler, sich des Pedals aushülfsweise zu bedienen. Nur bei zwei Sätzen, einem 7- und einem 17stimmigen, erwähnt er das Pedal ausdrücklich; bei jenem (I, Nr. 29) hat er beigeschrieben „Bassus im Pedal" (hier ist es also obligat), bei dem andern (II, Nr. 45): „den Bafs mag man in einer Oktaff mit dem Pedal duplieren."

Ein günstigeres Zeugnis darf man der Arbeit Woltz' nach einer andern Richtung hin ausstellen, da nämlich, wo er, seinem ausgesprochenen Vorsatze entgegen, selbst koloriert. Er thut dies, vielleicht um ein Muster zu geben, wie der Spieler kolorieren soll, gleich bei der 1. Nummer, und verfährt hier nach so richtigen Grundsätzen, dafs man wünschen mufs, er möge, statt der letzte, der erste der Koloraturen gewesen sein, dann würde die Arbeit eines halben Jahrhunderts doch ein Resultat gehabt haben, während sie jetzt, wo ein durch sich selbst bestehendes, von Gesängen und Koloristen unabhängiges Orgelspiel aus eigener Kraft die Herrschaft antrat, ohne Anspruch auf Dank resultatlos verlief. Um so weniger darf aber hier das Verdienst des einzelnen geschmälert werden; ich gebe daher nachstehend einen Ausschnitt aus dem von Woltz kolorierten Satze. Die Arbeit ist klar, beweglich, fliefsend, von ruhiger, orgelmäfsiger Haltung, und erhält dadurch kein geringes Verdienst, dafs sie von jener mehrerwählten langweiligen Figur, die ich oben das Ein und Alles der Koloristen nannte, keinen Gebrauch macht.

Laudate Dominum — von F. Bianciardi. J. Woltz col.





Wie man sich aus Schlicks „Spiegel der Orgelmacher etc.“ erinnern wird, war die Tonhöhe der deutschen Orgeln eine verschiedene; von unbedeutenderen Schwankungen abgesehen, war die Differenz im Betrag einer Quarte oder Quinte die gewöhnlichere. Damit hing denn zum Teil auch zusammen, dafs manche der Kirchentöne nicht in dem natürlichen Grund-Tone, sondern in einem versetzten vorbereitet werden mufsten, wie z. B. häufig gefunden wird, dafs nicht D als erster Ton bezeichnet wird, sondern Gb, und nicht A, sondern D als zweiter, und somit der authentische an die Stelle des plagalischen Tons tritt. Daraus ging für die Orgelspieler die Notwendigkeit, Transponieren zu können, hervor. Darauf ist auch Woltz bedacht, indem er angiebt, wie man es machen mufs, um zu transponieren. Er setzt nämlich Nr. 16 (ein Psalm von H. L. Hafsler) als Nr. 17 eine Quinte tiefer, jedoch nur die beiden äufseren Stimmen, und überläfst dem Spieler, die Mittelstimmen (anscheinend während des Spielens) einzufügen, indem er bemerkt: „Nach diesem vorgesetzten Exempel können andere mehr dergleichen Gesäng gar leicht in ein Quint oder Quart tiefer oder höher transponiert, wie auch in zwo vollkommene Stimmen die obriste vnd vnterste zu mehr leichteren schlahen kontrahiert werden, wo allein der Musicus die mittlern Stimmen mit ihren Clausulis, Fugen, Syncopationen weifs vnderzumischen vnd dieselbe mit Koloraturen vnd Mordanten zu zieren.“ Hier ist mir nur klar, was die letzte Zeile sagt: Woltz will auch jene Sätze koloriert haben, bei denen er „die Kunst zu vermerken, wie alles so artig in einander fugiert“ die Stimmenführung unangetastet liefs. — Er bleibt Kolorist unter allen Umständen.

Und hiermit nehmen wir gern Abschied von einer Richtung, die, an und für sich aus einer ganz richtigen Ansicht entsprungen, aber von Geschmack- und Geistlosigkeit weitergeführt, nahezu das Kunstgebiet zu einer öden Steppe machte, trotz manches edleren Baumes, den unermüdlicher Fleifs zu pflanzen versuchte.

Dritter Abschnitt.

Das von der Koloratur befreite deutsche Orgelspiel im 17. Jahrhundert.

In den letzten Dezennien des 16. Jahrh. äufserte sich das selbständige Orgelspiel, wie es Schlick begründet und seine Nachfolger treulich fortgeführt, mit zunehmender Kraft und Frische, und erstarkte, stets mehr und mehr an Boden gewinnend, endlich so weit, dafs es im 1. Viertel des 17. Jahrhunderts der im gleichen Mafse in sich selbst ersterbenden Koloratur die Herrschaft abnimmt, ohne den geringsten Widerstand zu finden. Samuel Scheidts „Tabulatura nova“ (1624) ist der äufserliche Merk- und Markstein für diese

Wandlung im innern Kunstleben. Gleicher Zeit ward dem verjüngten Orgelspiel von aufsen ein neues und kräftigendes Element in der der Orgel übertragenen Begleitung und Leitung des Gemeindegesangs in der evangelischen Kirche zugeführt. Durch sie wurde der Sinn der Organisten mit Notwendigkeit auf den Choral, seinen melodischen Bau und tonischen Ausdruck, schliefslich auf den Inhalt des Liedes, welches gesungen wurde oder gesungen werden sollte, hingelenkt. Das Choralvorspiel wurde nunmehr der selbständige Haupt-Orgelvortrag in den evangelischen Gottesdiensten, die „gekolorierten Stücklein“ geistlicher und weltlicher Art, die bisher dazu gedient, fielen fort. — Die Hauptformen für das Choralvorspiel waren vorhanden; sie alle aber, und die neuaufgefundenen mit, rückten allmählich aus der Sphäre abstrakter kontrapunktischer Bearbeitung in die höherer ausdrucksvollerer Darstellung in dem Mafse, als das ursprüngliche einfache Glaubenslied die ihm später angeeignete Lehrhaftigkeit wiederum abstreifte und zum Andachtslied, endlich zum Ausdruck des persönlichen Gefühlslebens wurde. Paul Gerhardt (1606—1676) und Joh. Franck (1618—1677) sind dichterischer-, und Joh. Crüger (1598—1662) musikalischerseits in der angeregten Beziehung die einflufsreichsten geworden und geblieben. Denn die verschiedenen Phasen, welche das evangelische Kirchenlied nach Inhalt und Form später durchmachte, waren dem musikalischen Elemente fremd, oder wirkten darauf entfremdend. Den tanzmäfsigen Melodien des Freylinghausenschen Gesangbuchs (1704, 1714) gingen die Organisten bei den Vorspielen schon aus technischen Gründen vorüber; aber die Melodie zum Kirchengesange selbst zu spielen, konnten sie dem heiligen Instrumente nicht ersparen, war das Lied vorgeschrieben. Unsere Litteratur hat nur äufserst wenige Arbeiten über dergleichen „Seelentänze“ *) aufzuweisen, es läfst sich eben musikalisch nichts darüber sagen!

*) v. Winterfeld „Der evangel. K.-G.“, III, 36, 37.

A. Das Orgelspiel in Süd-Deutschland.

Nürnberg. — Stuttgart. — Ulm. — Baden. — Augsburg. — Wien. — Passau. — Ansbach.

Nürnberg, die Heimat und Pflegestätte deutscher Kunst, nächst Strafsburg und Augsburg der Hauptverknüpfungspunkt Deutschlands mit Italien, durch dieses mit dem Orient, ist, soweit die bekannten Quellen reichen, auch zugleich die Heimat des deutschen Orgelspiels und bis gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts eine der hervorragendsten Pflegestätten desselben. Die förderliche Teilnahme, welche patriotische Familien den Künsten und Künstlern, insbesondere jüngeren Talenten, schenkten, und wovon unser Paumann eines der folgereichsten Beispiele ist, pflanzte sich auch in den nächstfolgenden Jahrhunderten fort. Dicht- und Sprachkunst wurden in Nürnberg geübt, lange bevor G. Ph. Harsdörfer*) und Joh. Klaj**) den pegnesischen Blumenorden stifteten. Von den in Nürnberg blühenden Meistersingern sei nur des Hans Sachs***) und seines weltbekannten Liedes: „Warum betrübst du dich mein Herz“ gedacht; auch an den alten Hans Rosenpluet und sein Spruchgedicht mag hier erinnert werden. Der Sinn für bildende Kunst, welcher die schmuckvollen Kirchen hatte entstehen lassen, breitete sich auch im 16. Jahrhundert schützend über die Künstler. Nürnberg zählte in dieser Zeit Albrecht Dürer, den Maler, Sandrart, den Kupferstecher und Kunsthistoriker, Adam Kraft, den Bildhauer, Veit Hirschvogel, den Glasmaler, zu seinen Bewohnern. Die Druckerpressen Nürnbergs waren damals die gesuchtesten.

*) Georg Philipp Harsdörfer, geb. zu Nürnberg am 1. November 1607, gest. am 22. September 1658, ist der Verfasser der dramatischen Dichtung „Seelewig“, welche S. G. Stade in Musik setzte.

**) Johann Clajus, nachmaliger Pfarrer zu Kitzingen in Franken, war 1616 zu Meifsen geboren, starb i. J. 1656.

***) Hans Sachs, geb. zu Nürnberg am 5. November 1494, starb am 25. Januar 1576.

Wolfgang Moritz Endter erfand mit des Organisten G. C. Wecker Hülfe einen guten Notentypendruck. Das Lautenbuch von Hans Gerle (1546) wurde hier gedruckt. Ein späterer berühmter Lautenist war der 1608 zu Nürnberg geborene Melchior Schmidt. Der Sohn Hans Gerles war ein berühmter Geigenmacher. Orgelbauer waren Heinrich Traxdorf u. Burkhardt. (Der zuerst genannte erbaute das Orgelwerk in St. Sebald, 1474.) So findet sich auch an keinem andern Orte dieser Zeit eine so reiche Anzahl von Kirchenmusikern und namentlich von Orgelspielern vereinigt; die Kunst ging vom Lehrer auf den Schüler über, wie das Erbe vom Vater auf den Sohn. — Der Reformation, 1524 in Nürnberg eingeführt, stellte die Stadt einige der ersten und nachdrücklichsten Sänger und Kämpfer. Lazarus Spengler,*) Schreiber des Rats, trat schon 1519 auf Luthers Seite; den über ihn ausgesprochenen Bann beantwortete die Reichsstadt mit seiner Ernennung zum Abgeordneten für den Reichstag zu Worms. Hans Sachs sang seine „Wittenbergisch Nachtigall“ 1522. Der hochgebildete, kriegserfahrene Ratsherr Pirkhaimer**) war Gönner der Reformation. Veit Dietrich***) bewährte als Prediger bei der St. Sebalduskirche die Gesinnung, die ein ehemaliger Famulus und beständiger Freund Luthers erwarten liefs; Sebald Heyden†) diente der Reformation als Rektor der Sebaldusschule, während der zu Nürnberg 1490 geborene Eoban Hesse*) als protestantischer Prediger in Breslau das Evangelium verkündigte. († 1547.)

Bei der so frühen Einführung der Reformation in Nürnberg überrascht das verhältnismäfsig späte Auftreten von Nürnberger Gesangbüchern. Das erste dieser Art erschien 1614; es enthielt, wie auch ein zweites v. J. 1618, keine Melodien. Das dritte v. J. 1626 brachte zu 836 Liedern nur 10 Melodien. Zwei andere aus d. J. 1633 und 1665, waren wieder gänzlich ohne Melodien. Das erste eigentliche Melodiengesangbuch wurde vom Pastor Saubert in Altdorf bevorwortet, und i. J. 1676 herausgegeben. Es zählt bei 1160 Liedern 179 Melodien, die zum grofsen Teil von Nürnbergern (D. Schedlich, H. Schwemmer, J. Löhner, P. Heinlein, G. C. Wecker, A. Krieger, G. Richter, L. und Th. Stade und C. Feuerlein**) erfunden sind. — Von dem zuletzt genannten Melodiensänger Conrad Feuerlein eingeführt, erschien eine neue Auflage dieses Buches i. J. 1691 mit einem Anhange von 70 Liedern und 9 Melodien, darunter nach Wort und Ton „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Nächst diesen Gesangbüchern sind, die Thätigkeit der Nürnberger auf dem Gebiete der geistlichen Dichtung im 17. Jahrhundert hier näher anzudeuten, verschiedene musikalische geistliche Liedersammlungen zu erwähnen, deren Dichter sich mit befreundeten Musikern vereinigt hatten.***) Joh. Christoph Arnschwanger, gab 1659 seine frühste Sammlung geistlicher Lieder: „Neue geistliche Lieder, nach bekannten Singweisen ver-

---

*) Geb. zu Nürnberg am 13. März 1479, † 7. September 1534. Von Spenglers geistl. Liedern sind noch im Gebrauch: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ — und „Vergebens ist all Müh’ und Kost.“

**) Wilibald Pirkhaimer, Ratsherr, Anführer der Nürnberger Truppen in dem unglücklichen Kriege des Kaisers gegen die Schweiz, verdient um das Schulwesen und um die Typographie, war geb. den 5. Dezember 1470 zu Eichstädt, † den 22. Dezember 1530 zu Nürnberg.

***) Geb. in Nürnberg 1506, † den 26. März 1549.

†) In Nürnberg 1498 geb., gest. am 9. Juli 1561. Mit dem von Sebald Heyden gedichteten Liede: „O Mensch, bewein’ dein Sünde grofs“ beschliefst S. Bach den 1. Teil der Matthäus-Passion.

*) Der Verfasser des Sterbeliedes „O Welt, ich mufs dich lassen“, Eoban Hesse, ist geboren zu Nürnberg.

**) M. Joh. Conr. Feuerlein, geb. zu Schwobach den 28. November 1629, gest. 1704 als Pfarrer bei St. Sebald in Nürnberg, war der Vorredner der 2. Ausgabe des 1. Nürnb. Gb. (1690), wie auch von Negeleins „Zions-Harpfe“.

***) Um den Ausgang des 16. und den Eintritt des 17. Jahrhunderts bestand im thüringischen Mühlhausen ein ähnliches aber kunstbedeutenderes Verhältnis zwischen dem Dichter Ludwig Helmbold einer- und den Komponisten Joachim a Burck und Joh. Eccard andererseits. — J. Rist, in Wedel bei Hamburg, gleichzeitig mit den Nürnbergern, suchte seine Sänger überall.

fasset und von den fürnehmsten Nürnb. Musicis mit neuen wohlgesetzten Melodie'n gezieret“ heraus.

Diese (5) Musiker waren H. Schwemmer (16 Mel.), P. Heinlein (14), D. Schedlich (4), G. C. Wecker (4), A. M. Lunssendörfer (2)*), mit Ausnahme des letztgenannten sämtlich auch in Sauberts Gesangbuche vertreten. Mit denselben Tonkünstlern vereinigt — D. Schedlich**) ausgenommen, an dessen Stelle Joh. Löhner getreten — erscheint Arnschwanger in seiner 2. Sammlung „Heilige Palmen und Christliche Psalmen“ (1680); P. Heinlein lieferte dazu 58, Löhner 21, Lunssendörfer 16, Wecker 22 und Schwemmer 17 Melodien.

Christoph Adam Negelein***), ein vielseitig gebildeter Kaufmann, schliefslich zum Katholizismus übergetreten und zum kaiserlichen Hofpoeten ernannt, gab 1693 (und 1694) unter dem Namen Celadon eine Umdichtung der Psalmen: „alte Zionsharfe mit Melodien von Löhner heraus. Vorher (1691) war eine von ihm und anderen Blumengenossen bearbeitete poetische Umdichtung der geistl. Erquickungsstunden Heinr. Müllers erschienen, wozu er selbst 16, F. Endter 2, C. Feuerlein 2, J. Löhner 51, Siegm. Richter 7, Benedict Schultheifs 13, Gabriel Schütz 1, Georg Gabriel Schütz 1, der Stadtmusikus Jakob Balthasar Schütz 8, G. C. Wecker 8 und H. Schwemmer 2 Melodien beigetragen hatte.

Wolfgang Christoph Dessler,†) der viel und hart geprüfte Dichter des Liedes „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“, liefs seine geistl. Lieder in folgenden 4 Sammlungen erscheinen:

1. „Himmlische Seelenlust unter den Blumen des göttlichen Wortes,“ — — — Nürnberg 1692 mit 25, teils von ihm selbst, teils von B. Schultheifs verfertigten Melodien; — 2. „Die Blut- und Liebesrose“ — — Nürnberg 1696; — 3. „Herzwallende und von heiliger Liebe erregte Funken der Liebe Jesu“ — Nürnberg 1712 mit 12 „Arien“ mit bezifferten Bässen von Nikolaus Deinl, Kantor zum heiligen Geist in Nürnberg; — 4. „Die bufsermunternde und glaubenergötzende Andachtswache,“ aus dem Französischen des P. du Moulin. Zugegeben sind mehrere Lieder, die sich nicht nur, wie die übrigen Lieder Desslers durch Wärme, sondern auch durch kräftigeren Ausdruck auszeichnen. Fast allen Liedern in den vorgenannten Sammlungen eignet ein gewisser weicher, öfter sogar ein weichlicher Ausdruck, in den Worten gesucht, mit Worten spielend, dabei aber des Herzlichen nicht entbehrend. Ihre Verfasser lebten in der Atmospäre des pegnesischen Blumenordens, dessen eines Mitglied sich den „Spielenden“ nannte. — Die Melodien in diesen Sammlungen bewegen sich in dem Kreise des Modernen, bleiben an der Aufsenseite und ohne Spur eines tiefern Eindringenwollens. Ein Unterschied im Werte ist nicht vorhanden. Der einzige bestehende liegt in dem mit vorschreitender Zeit zunehmenden Arienhaften.

Deinl (1712) nennt seine Melodien in Desslers „Liebesfunken“ schlechthin „Arien“. Eine bessere gemeinsame Eigenschaft dieser Melodien beruht in der guten Schule, aus welche ihre Sänger hervorgegangen sind. Sie hat wenigstens das dilettantenmäfsige fern gehalten, wenn sie auch diesen Tongebilden einen höheren Geist nicht einzuhauchen vermochte. Der Meister dieser Schule ist Erasmus Kindermann. Nirgend, selbst in Thüringen nicht, läfst sich das Forterben der Lehre von Geschlecht zu Geschlecht, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, so stetig verfolgen, wie in Nürnberg. Keiner der Nürnbergor Schüler Kindermanns ist irgendwie aus der Art geschlagen, weder im Guten, noch im Schlimmen. Allen wohnt eine gewisse mittlere Begabung, ein biederer, an der überkommenen Lehre festhaltender Sinn bei, der ein gewisses Mitgehn mit der

*) A. M. Lunssendörfer, um 1625 geb., war Musikdirektor und Organist zu St. Lorenz in Nürnberg.

**) D. Schedlich war ebenfalls Organist bei St. Lorenz.

***) Chr. A. Negelein wurde zu Nürnberg 1656 geboren, starb zu Wien 1701.

†) W. Chr. Dessler, Konrektor an der Schule zum heiligen Geist zu Nürnberg, war daselbst den 11. Februar 1660 geboren; er starb am 11. März 1722.

Zeit nicht ausschliefst. Nur der Letzte in der Reihe, Joh. Pachelbel, macht eine Ausnahme; er sang seine Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ für alle Zeiten, während diejenigen der übrigen Nürnberger Sänger im Verlauf des nächsten Jahrhunderts schon verstummten, — waren sie überhaupt in dasselbe eingedrungen!

Von nur wenigen der nachstehend vorgeführten Nürnberger Organisten und kirchlich beschäftigten Tonkünstler sind uns ausreichende Zeugnisse über die Art ihrer organistischen Thätigkeit bekannt. Es wäre aber voreilig, daraufhin anzunehmen, dafs sie gar nicht vorhanden seien. Eifriges Nachforschen oder ein günstiger Zufall kann unerwartet einen Codex zu Tage fördern, der jetzt vergessen in einem Winkel modert. Für jetzt mufs man sich mit dem, was bekannt ist, begnügen und beim Urteile die Vorbehalte nicht vergessen, welche die Umstände auferlegen.

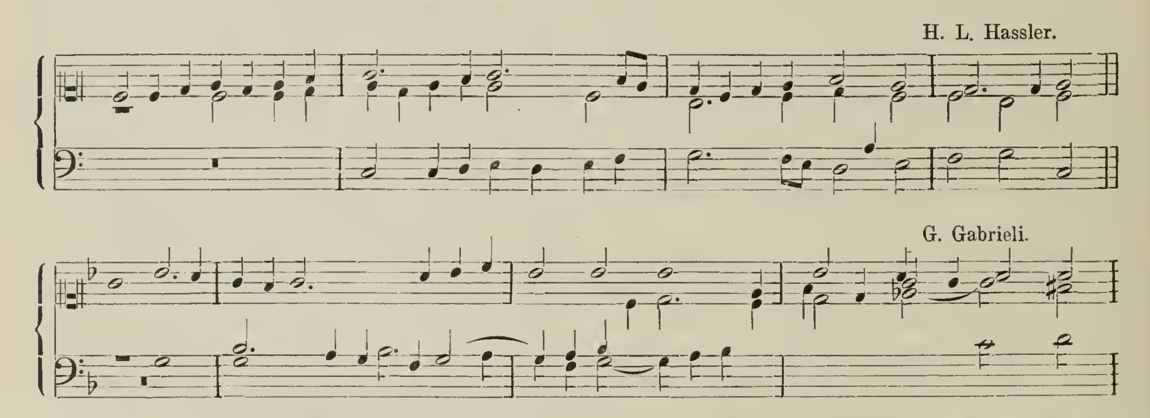
1. Hans Leo Hassler, der berühmteste und bedeutendste von 3 Brüdern, ist i. J. 1564 zu Nürnberg geboren. Seine daselbst erhaltene musikalische Bildung vollendete er in Venedig bei Andrea Gabrieli, gemeinsam mit dessen Neffen Giovanni Gabrieli. 1585 wurde er Organist bei Fugger in Augsburg, 1601 kaiserlicher Hofmusikus in Wien, 1608 Hoforganist des Kurfürsten von Sachsen in Dresden. 1612, in demselben Jahre mit seinem Freunde G. Gabrieli, raffte ihn, den gefeiertsten und beliebtesten deutschen Komponisten seiner Zeit, der Tod hinweg. Der Kolorist Woltz nahm in sein Tabulaturbuch v. J. 1617 13 lateinische und 22 deutsche geistliche Gesänge von ihm auf. — Diejenigen seiner Werke, welche den Organisten speziell angehen, sind folgende: 1. Psalmen und christliche Gesänge, fugweis componirt — — Nürnberg 1607, — eine Musterschule für kontrapunktische Choralbearbeitungen.*) 2. Psalmen und geistliche Lieder für vier Stimmen, simplicirter gesetzt, Nürnberg 1608, — Bilder des guten Choralsatzes jener Zeit.**) 3. 6 Ricercaren, eine Canzone und ein Magnificat (8 v.) 1^mi^ toni für die Orgel. — Selbstverständlich wird man bei diesen Ricercaren, einer Form, die den Aufwand nicht gewöhnlicher Kunstmittel voraussetzt, die Lösung mancher schwierigen und „gesuchten“ Aufgabe erwarten. H. L. Hassler täuscht diese Erwartung nicht, hat vielleicht sogar in dem „Aufsuchen“ etwas zu viel gethan, wie die folgende Beschreibung dieser Sätze darthun wird. — Nr. 1 (F mit vorgezeichnetem b, modulatorisch dem modernen Fdur gleich) behandelt 2 Hauptmotive, denen ein Nebenmotiv gegenüber gestellt oder beigegeben ist. Das erstere von jenen nimmt die Skala des Grundtons von der Prime bis zur Sexte auf und ab. Nachdem der Tenor dieses einmal vorgetragen, tritt sogleich der Bafs mit dem zweiten Hauptmotiv ein, ebenfalls in halben Schlägen. Ein in Vierteln sich leicht ergehendes Nebenmotiv gesellt sich sofort hinzu als stetiger Begleiter. Die Hauptmotive (das eine die erste und vierte Zeile der Choralmelodie „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“) ruhen nie zu gleicher Zeit, sie erklingen stets, sei es abwechselnd oder zusammen, ganz oder geteilt, in den ursprünglichen oder in veränderten Notenwerten. Bei alledem bleibt der Flufs ein ruhig fortgehender; die Modulation hält sich in den engsten Beziehungen zur Haupttonart; freilich bleibt auch der Wärmegrad ein unveränderlicher. — In Nr. 2*) im fünften Tone, treten die vier Stimmen nach den Regeln der Quintenfuge ein; mit dem ersten Subjekt verschränkt, erscheint das zweite, mit dem zweiten das dritte: das letztere führt den Satz ohne Rückerinnerung an das erste und zweite Subjekt zum Schlufs. Auch das zweite Subjekt folgt in der Bildung des Gefährten den Regeln der Quintenfuge; das dritte dagegen bringt die Wiederschläge genau in den Intervallen des Führers. Die einzige Ausweichung, welche vorkommt, führt nach der Oberdominante. — Weitergehend moduliert das dritte Ricercare (im sechsten Ton) F mit vorgezeichnetem b, das sich zu verschiedenen Malen nach gdur verliert. In Nr. 4 (settimo tuono, C) gelangt

*) Auf Befehl der Prinzessin Amalie von Preufsen von Kirnberger neu herausgegeben 1778.

**) Von Teschner in Berlin neu herausgegeben.

*) Beisp.-Samml. Nr. 75.

die Durcharbeitung des mittleren Motivs (von dreien) bis nach adur, wogegen Nr. 5 (im achten Ton, G) sich mit der Bevorzugung seiner Unterdominante C begnügt, und die Oberdominante nur einmal berührt. Im übrigen ist die kennzeichnende Eigenthümlichkeit der mixolydischen Tonart: die kleine Septime f, vollständig auf die Seite geschoben und dafür der Leitton fis eingeführt. Dieses Aufgeben der alten Tonart würde uns bei Hassler überraschen, wenn er seine Melodie: „Mein G'müt ist mir verwirret"*) als eine phrygische und nicht als eine jonische in die Welt geschickt hätte. Erst der kirchliche Gebrauch des 18. Jahrhunderts machte sie nach Stobäus Vorgang (1630) zu einer phrygischen.**) Hassler steht auf ziemlich modernem Boden. — Das sechste (und letzte) Ricercare, dorisch, ist das ausgedehnteste und innerlich belebteste, welch letztere Eigenschaft vornehmlich auf dem Kontra-Subjekt beruht. Die Modulation dieses Stückes teilt sich bei überwiegendem Gebrauch von h (trotz des vorgezeichneten b) zwischen a- und A-moll; einmal streift sie an Emoll. Die 4-, ja 6mal vergröfserten Zeitlängen der beiden Hauptmotive zeigen mehr als die sonstige ziemlich neutrale Haltung die Bestimmung dieser Sätze für die Orgel. — Von Interesse ist eine Vergleichung der beiden aus einer und derselben Schule hervorgegangenen, in gleichem Alter stehenden und gleich aufserordentlich begabten Künstler Leo Hassler und Giovanni Gabrieli. Was G. G. für Italien, das wurde L. Hassler für Deutschland. Beide führten ihres Altmeisters Kunst fort nach dem, was von Anfang in ihnen lag, was Zeit und Umgebung in sie legten. Der Italiener und der Deutsche, der Katholik und der Protestant, durchschritten von einem und demselben Punkte aus ihre gleichlange Lebensbahn, um an zwei voneinander ganz verschiedenen Punkten anzulangen. Die Meisterschaft in der Beherrschung der technischen Mittel, die Wärme und Tiefe der Empfindung war bei beiden dieselbe, aber das Licht, welches Empfindung und Auffassung empfangen und zurückwerfen, ist ein durchaus verschiedenes, wenn auch auf beiden Seiten wohlthuend und erfreuend. Deutlicher als durch Worte spricht sich dies aus schon in den ersten Tönen des Psalms „Cantate domino", den beide Meister unter Benutzung derselben Tonmittel setzten:



Von den beiden Brüdern L. Hasslers war der eine, Jakob H. Hohenzollern-Hechingenscher Organist. Er hat 1608 einige Messen und 1 Magnificat von seiner Arbeit veröffentlicht; eine lateinische Motette findet sich in der Tabulatur von Paix (1583), ein Madrigal, sehr verkoloriert, in derjenigen von B. Schmid j. Von dem andern, Kaspar

*) „Herzlich thut mich verlangen" — in den Choralbüchern „Ach Herr, mich armen Sünder" genannt.

**) Die Choralbücher von Crüger, Witt, Graupner, Telemann, Dretzel, König, Stötzel, Spiefs etc. behandeln die Melodie sämtlich jonisch; Graun giebt dem Schlufs eine phrygische Wendung, jedoch nur zu dem Zweck, einen harmonischen Anschlufs zu dem folgenden Chorsatz zu gewinnen.

H., der 1618 als Organist in Nürnberg starb, ist eine ziemlich inhaltsleere Phantasie für Orgel auf uns gekommen.

2. Johann Stade, „Symphonist“ und Organist bei St. Sebald in Nürnberg, ist nach der Aufschrift seines Bildes 1581 geboren und 1634 gestorben. Seine Vokalwerke kamen zwischen 1616 und 1626 zu Nürnberg heraus. Früher schon, seit 1606, veröffentlichte er „Teutsche Lieder“ u. s. w. Eine von ihm hinterlassene „Manuductio für die, so im Generalbafs unerfahren“ wurde 1656 gedruckt. Ein fleifsiger, in seiner Kunst vielseitig thätiger und von seinen Zeitgenossen hochgeachteter Mann, mag er sich mit den bekannten Worten eines noch bekannteren Dichters trösten, wenn ein neuerer Schriftsteller auf das Wenige hin, was ihm von Stade bekannt ist, und ohne weitere Einschränkung, ihm nur einen untergeordneten Platz anweist. Von den beiden musikerfahrenen Söhnen J. Stades, Adam und Sigism. Theophilus wird des letzteren (unter 5) noch besonders gedacht werden.

3. Johann Andreas Herbst (Autumnus), um 1588 zu Nürnberg geboren, wo er auch seine musikalische Ausbildung empfing, wurde 1628 Kapellmeister in Frankfurt a. M. — Die 28 von ihm 5stimmig gesetzten Choräle in dem „harmonischen Choral- und Figuralgesangbuche Augsburgischer Confession“, welches Lorenz Erhardi 1659, dem vermutlichen Todesjahr Herbsts, in Frankfurt a. M. herausgab, folgen dem Vorgange des Lukas Osiander,*) indem sie den Anschlufs des Gemeindegesangs an den Chor-Gesang bezwecken und das gemeinsame Fortgehen beider ermöglichen sollen. Zu dem Ende sind die Melodien in einfachster Fassung und unter Wahrnahme der Zeilen-Einschnitte aufgezeichnet. Die Mittelstimmen zeigen sich hier und da beunruhigt durch unmotivierte Melismen; sonst ist der Satz kirchlich würdig, mannigfaltig und von einem gründlichen Verständnis der alten Kirchentonarten zeugend. Man vergleiche jene 4 von Herbst gesetzten Choräle, welche in C. v. Winterfelds „Ev. Kirchengesang“, und zwar unter Nr. 7—10 der Beispiel-Sammlung zum II. Tl. mitgeteilt sind. — Aufser dieser Choralsammlung hat Herbst noch verschiedenes über Sing-Unterricht, Kontrapunkt u. s. w. veröffentlicht.

4. Valentin Dretzel, um 1595 zu Nürnberg geboren, bekannt geworden durch eine 1621 daselbst gedruckte Sammlung von 3—8stimmigen geistlichen Gesängen, war Organist an der St. Sebaldus-Kirche. — Der berühmte Lautenist Wolfgang Dretzel (1630—1660), wie auch Cornelius Heinrich Dretzel,*) Organist bei St. Sebald und Herausgeber von „des evangelischen Zions musikalische Harmonie“ **) (Nürnberg 1731), gehören wahrscheinlich zu seinen Nachkommen.

5. Sigismund Theophilus Stade, ein Sohn Johann Stades, wurde 1607 zu Nürnberg geboren. Von 1635 bis zu seinem 1669 erfolgten Tode verwaltete er die Organistenstelle bei St. Lorenz. Aufser der schon erwähnten zweiten Ausgabe der Psalmen L. Hasslers v. J. 1608, welche er, mit Zugaben von seinem Vater und sich vermehrt, i. J. 1637 zu Nürnberg erscheinen liefs und seinen 4 Amtsbrüdern: Valentin Dretzel bei St. Sebald, Kaspar Neumeyer bei St. Ägidien, David Schedlich bei dem Spital und Johann Benedikt Hassler bei „Unserer Lieben Frauen“ didizierte — „theils als denen, so mit wachsamem Fleifse des Gottesdienstes abwarten, theils als treuen Collegen, welche durch die Orgel die Gemein' bei rechter Melodie, Höhe und Tiefe zusammenhalten“ — interessieren uns hier die 10 Melodien, welche er 1651 zu dem ersten Buch der „Himmlischen Lieder Rists“ setzte, — der erste der auf diesem Gebiete thätigen

*) „50 geistl. Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auf Contrapunktsweise also gesetzt, dafs eine ganze christl. Gemeinde durchaus mitsingen kann.“ Stuttgart 1586.

**) Das von 4 namhaften Hamburger Organisten im Jahre 1604 herausgegebene 4stimmige „Melodeyen-Gesangbuch“ bezweckt die Verbindung d. Gemeindegesanges mit der Orgel.

*) C. H. Dretzel starb 1773.

**) Dieses Buch, in welchem, wie mehr als 100 Jahren zuvor, der Ausdruck „Compositio“ als gleichbedeutend mit „Tonsatz“ gebraucht wird, enthält 42 Melodien des Herausgebers.

Nürnberger Musiker. Seine Musik zu Ph. Harsdörffers „Seelewig“ (Nünberg 1644) erschien vor kurzem in neuer Ausgabe.*)

6. Martin Rubert, zu Nürnberg 1615 geboren und unter der besondern Gunst des Rats zum Musiker erzogen, lebte nach einem vorübergehenden Aufenthalte in Hamburg und Leipzig seit 1640 in Stralsund als Organist bei der St. Nikolai-Kirche. Seinen Vokalwerken wird denen anderer Nürnberger Meister gegenüber strenger Ernst und kräftigerer Ausdruck beigelegt. Über ihn und den gleichzeitigen Organisten bei St. Marien, Daniel Schröder, sagt Mattheson:**) „Schröders Setzart war lieblicher, als des Ruberts Stil, dieser hingegen hatte mehr Ernsthaftigkeit und Schwere. Der eine erweckte mehr Lust und Vergnügen, der andere Aufmerksamkeit und Andacht“. — Ruberts Hauptwerk: „die musikalische Seelenerquickung“, 1664, enthält ein- und mehrstimmige, von Geigen, auch wohl von einem Fagott und 2 Zinken begleitete geistliche Gesänge. Einige seiner Lieder stehen in Johann Flittners „Weckerlein“ (Greifswald, 1661).

7. Erasmus Kindermann, ein bedeutender Orgelmeister, ist am 29. März 1616 zu Nürnberg geboren. Er starb daselbst als Organist an der St. Ägidien-Kirche den 14. April 1655. Von den 4 von ihm für die Orgel herausgegebenen Werken ist mir nur eins, die 1645 in deutscher Buchstaben-Tabulatur zu Nürnberg gestochene und 1665 zum zweiten Mal gedruckte „Harmonia organica“ bekannt.***) Zwei Reihen von je 6 gut gearbeiteten „Präambuln“ von mäfsigen Ansprüchen an die Technik bieten dem Spieler ein sehr brauchbares Material zu Vorspielen in den 12 Tönen. In der ersten Reihe sind folgende die Grundtöne:

1. D mit kleiner Terz, grofser Sexte und regelmäfsig angewandtem Leitton. Die kleine Sexte tritt nur im Nachklange des Schlufsakkords auf.*)

2. E —, mit grofser Terz.

3. F —, mit grofser Quarte, streng im lydischen Ton.

4. G —, mit kleiner und grofser Septime.

5. A —, mit seinem Leitton.**)

6. C —, unserm Cdur gleich.

Die zweite Reihe enthält die transponierten Töne:

1. G —, mit kleiner Terz und Sexte (dis = es) und nur beim Schlufs gebrauchtem Leitton.

2. A —, sowohl mit kleiner als mit grofser Sekunde.

3. B —, mit reiner Quarte.

4. C —, unter Heranziehung seiner Unterdominante F mit b.

5. D —, wie unser heutiges Dmoll behandelt.

6. F —, wie das heutige Fdur.

Es hat sich also der Meister weder der älteren Traditionen noch der neueren Errungenschaften begeben, beide jedoch nicht vermischt, sondern im ganzen auseinander gehalten, und die einen wie die anderen in natürlichem Gange eingeführt, so dafs jeder der je etwa 12 Takte umfassenden Sätze bei ziemlich lebhafter Entwicklung ein gesundes harmonisches Ganze darstellt.

An diese beiden Reihen schliefsen sich als noch dazu gehörend ein Präambul in dem in die Obersekunde versetzten elften und zwölften Tone, und ein zweites in der gleichen Versetzung des siebenten und achten, jenes vollkommen unser D —, dieses vollkommen unser Adur, beide mit der Modulation nach der Oberdominante.

Darauf folgen: Nr. 15: Fuga super „Ach wie sehnlich“, — Nr. 16: eine dreifache Fuge über die Choräle „Christ lag in Todesbanden“ (1), — „Christus, der uns selig macht“ (2) — und „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (3). — Die Anfangszeilen dieser 3 Melodien werden unter dem Verhältnis von Subjekt und 2 Gegensubjekten, und unter Anwendung jener Künste, die eine Fuge zieren, z. B. der Engführung:
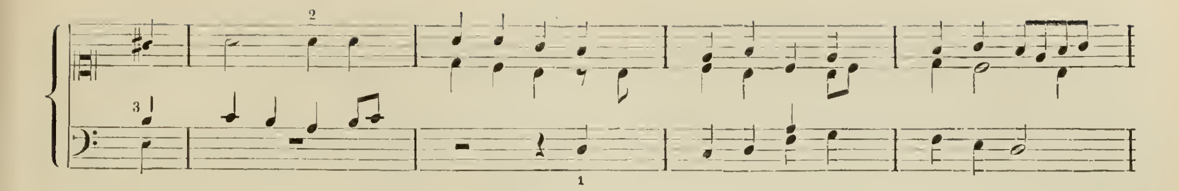
*) Mit einem ausgesetzten Generalbafs nebst Klavier-Auszug — — von R. Eitner, Berlin 1881. („Monatshefte etc.“ 1881, Nr. 4. 5. 6.)

**) Ehrenpforte S. 319.

***) Durch das freundliche Entgegenkommen des herzogl. Seminarlehrers und Hof-Organisten Herrn M. Dir. Spittel in Gotha.

*) Beisp.-Samml. Nr. 76.

**) Beisp.-Samml. Nr. 77.



auf ungezwungene Weise zu einem interessanten Satze von guter Wirkung verbunden. Dafs dieses Kunststück mit diesem Erfolg gemacht werden konnte, beweist, wie unentschieden der den alten Tonarten aufgedrungene Harmonie-Charakter ist, da die hier verbundenen 3 Melodien, drei verschiedene Tonarten: die dorische, die äolische und die phrygische, repräsentieren. Als Tonika stellt die Finalnote der Fuge (und nichts anderes) D, also das Dorische, fest. — Nr. 17 ist eine Fuge über ein kurzes, aber sprechendes Motiv, dem eine chromatische Tonfolge zum Gegensatze dient. — Lebhaft figuriert ist die Fuge Nr. 18. — Nr. 19: „Fuga sive fantasia“ behandelt leicht und ohne Anstrengung ein gangartiges Thema. Nr. 20: Fuge; Nr. 21: „Intonatio super, Gieb Fried' zu unserer Zeit.“ Nach einer freien, modern anklingenden Einleitung über dem im Pedal ausgehaltenen kl. e nimmt im achten Takte der Bafs die erste Zeile des Cantus firmus als Führer auf; die anderen Stimmen folgen ordnungsmäfsig fugiert. — Nr. 22, eine Intonatio zu dem Magnificat des 4. Tons. Die beiden Zeilen des Cantus firmus liegen im Pedal; ihnen geht jedesmal eine fugierte Einleitung voraus, dem die Zeile selbst als Motiv dient. — Nr. 23: Fuga super „Was mein Gott will“. — Nr. 24: Fuga super „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“. Nr. 25: Magnificat octavi toni durch 6 Verse behandelt. Der 1. Vers bringt nach einer vollen, prächtigen Einleitung eine frische Durchführung, wobei der zur Quinte aufsteigende Cantus firmus zu einem glänzenden Schlusse führt.*) Der 2. (3stimmige) Vers mit dem Cantus firmus im Diskant beschäftigt 2 Manuale. Im 3. Verse wird ein zum Teil chromatisches Motiv frisch und wirksam durchgearbeitet. Ein mafsvolles Zugeständnis an die damals in deutscher Poesie und Musik herrschende Echo-Manie*) liegt im 4. Verse. Der 6. Vers, das „Gloria“, giebt der ganzen Reihe einen würdigen und imposanten Abschlufs im gebundenen akkordischen Spiel mit dem vollen Werk („Tutti“). Für die Fortbildung des deutschen Orgelspiels ist der vielseitigere Kindermann der eigentliche Nachfolger von Samuel Scheidt, dem Wiederhersteller der deutschen Orgelkunst. Die Aufgaben, welche er sich in dem eben beschriebenen Werke stellt, bleiben allerdings in den engen Grenzen, die Zeit und Umstände dem praktischen Organisten setzen; allein das oft Überraschende und Eigentümliche des Unternehmens, die schlechthin anspruchslose und meisterhafte Lösung, stellen trotz des geringen Umfangs der „Harmonia organica“ (23 nur auf einer Seite bedruckte Folioblätter) den Künstler auf die oberste Kunststufe seiner Zeit, wiewohl er, gleich Scheidt, in harmonischer Beziehung nicht in der Vorderreihe der Modernen steht. Verständnis und technische Beherrschung des Instruments, kunstgemäfse Verwendung des Pedals, kontrapunktische Musterarbeit, sprechender Ausdruck in den Motiven u. s. w. sind ihm überall nachzurühmen. Die von ihm benutzten Formen sind im allgemeinen nur klein, aber meistens neu erfunden. Die Vermittlung, wie er sie in dem damals noch herrschenden Streit zwischen den zurückweichenden alten, und den vorwärts dringenden neuen harmonischen Ansichten gefunden und je nach seinen Zwecken bald nach der einen und bald nach der andern Seite hin praktisch ausübt, dokumentiert seine vollkommene Selbständigkeit in dieser Richtung. Harmonische Härten oder Sentimentalitäten, nichtssagende Phrasen oder über-

*) Beisp.-Samml. Nr. 78.

*) Das Echo spielt noch 100 Jahre nach Kindermann im Choralbuch von Dretzel (1731, S. 551) seine Rolle.

schwengliche Tiraden liegen ihm gleich fern. Neben Fülle und Frische des Geistes ziert ihn ein wohlthuender, nicht asketischer Ernst, wie er dem Orte, der Zeit und dem geweihten Instrumente wohl ansteht. Das selbst bei berühmten Meistern seiner und der vorhergegangenen Zeit oft so leere und langweilige Spiel mit dem Echo ist bei ihm geistvoll gedacht und vernünftig eingeschränkt. — Als er am 14. April 1655 starb, folgte ihm sein bedeutender Schüler Johann Kaspar Wecker im Amte, nachdem Paul Heinlein dasselbe eine kurze Zeit verwaltet hatte.

Wie so viele der Nürnberger Musiker verfafste auch Kindermann für verschiedene der geistlichen Liedersammlungen, an denen damals Nürnberg keinen Mangel litt, eine Anzahl von Melodien. In Georg Neumarcks „Lustwald“ findet sich eine von ihm gesetzte Melodie;*) Dilherrs**) „Predigtschlufsreime“ aus den Jahren 1649—1651 komponierte er sämtlich.

8. Von Johann Drechsel, einem gebornen Nürnberger, wissen wir nur, dafs er ein Schüler von Froberger, in der Orgelkunst also ein Enkelschüler Frescobaldis war. Unter seinen eigenen Zöglingen gilt Johann Philipp Krieger, dessen weiter unten gedacht werden wird, als der bedeutendste. —

9. Der am 28. März 1621 zu Gubertshausen in Franken geborene Heinrich Schwemmer kam, durch den Krieg aus seiner Heimat vertrieben, im J. 1641 nach Nürnberg. Hier bildete er sich unter Kindermann zu einem tüchtigen und vor allem zu einem lehrfähigen Musiker aus. Er zählt Johann Krieger, Johann Pachelbel, Nikolaus Deinl, Johann Balthasar Schütz, M. Zeidler und verschiedene andere zu seinen Schülern. 1656 erhielt er das Musikdirektorat an der Liebfrauenkirche, zunächst neben Paul Heinlein, später allein. Aufser einigen Melodien, die er zu Liedern Nürnberger Dichter setzte, wie z. B. je zwei in den Negelein-Müllerschen

*) v. Winterfeld „Der evangelische Kirchengesang“, II. Tl., musik. Beispiel Nr. 169.

**) Dilherr, am 14. Oktober 1604 zu Themar im Hennebergschen geboren, starb zu Nürnberg den 8. April 1669.

„Erquickungsstunden“ (1691), scheint er eigene Kompositionen nicht verfafst, wenigstens nicht veröffentlicht zu haben. Obwohl niemals als Organist angestellt, erwarb er sich gleichwohl ein grofses Verdienst um die Orgelkunst durch die Ausbildung zahlreicher und tüchtiger Orgelspieler. — Sein Tod erfolgte zu Nürnberg am 28. Mai 1676.

10. Paul Heinlein, der Sänger zahlreicher Melodien zu Arnschwangers Liedern,*) wie auch zu Sauberts Nürnberger Gesangbuche,**) wurde am 11. April 1626 zu Nürnberg geboren. Von seinen Bildungsreisen in Italien 1640 nach Nürnberg zurückgekehrt, wurde er Ratsmusikus, dann (1655) Organist an der St. Ägidien-Kirche, kurze Zeit darauf Musikdirektor an der Frauenkirche (neben H. Schwemmer), endlich erster Organist bei St. Sebald, als welcher er am 6. August 1686 verstarb. Von seinen Toccaten, Phantasien, Ricercaren u. s. w. ist bis jetzt noch keine wieder aufgefunden, so zahlreich sie auch gewesen sein sollen.

11. Georg Kaspar Wecker, Schüler E. Kindermanns und Lehrer Johann Kriegers (wie Schwemmers), ist am 2. April 1632 zu Nürnberg geboren. 1655 folgte er seinem Lehrer Kindermann als Organist bei St. Ägidien, 1686 Paul Heinlein bei St. Sebald. Als er am 20. April 1695 verstarb, trat sein berühmter Schüler, Johann Pachelbel, der aus Thüringen und Württemberg heimgekehrt war, an seine Stelle. Eine einzige Fuge von seiner Arbeit ist auf uns gekommen.***) Einfach und kurz, denen von Ernst Rembt †) zu vergleichen, auch klangbar und orgelmäfsig wie diese, hält sie in den wenigen Wiederschlägen der kurzen Form mit Recht diejenigen Tonstufen fest, auf denen der Führer und der Gefährte zuerst aufgetreten sind. — Aufser dem genannten J. Krieger und Joh. Pachelbel zählte er seinen nachherigen lebenslänglichen Freund, den berühmten Nürnberger Buchdrucker Wolfg. Mor. Endter, ferner den Gothaischen

*) In den „Neuen geistl. Liedern“ stehen 14, in den „Palmen und christlichen Psalmen“ 58 Melodien.

**) 6 Melodien.

***) Beisp.-Samml. Nr. 79.

†) Lebte als Organist zu Suhla, 1772—1810.

Kammer-Organisten und späteren Kapellm. Christian Friedrich Witt und Nikolaus Vetter, den Erfurter, nachmals Rudolstädter Organisten, zu seinen namhaften Schülern. Die beiden letztgenannten fanden ihren Wirkungskreis in Thüringen, ihrem Geburtslande. — Wecker war ein unermüdlich thätiger Arbeiter, dabei geistig begabt, und ein scharfsinniger Kopf. Zu seinen fortgesetzten Studien dienten ihm die Werke des ehemaligen kaiserlichen Kapellmeisters Antonio Bertali (geb. zu Verona 1605.) Mit dem genannten, vielseitig gebildeten Buchdrucker Endter erfand er einen den geschriebenen Noten ähnlichen Notendruck.

12. Benedikt Schultheifs, Organist an der St. Ägidien-Kirche, starb am 1. März 1693. Bekannt geworden sind von ihm nur jene 13 Melodien, welche er Negelein für die geistlichen Erquickungsstunden (1691) und Dessler für die „Himmlische Seelenlust" (1692) lieferte.

13. Gabriel Schütz, geboren zu Lübeck 1633, Virtuos auf der Viola di Gamba und auf dem Kornett, fand in Nürnberg, wohin ihn eine Kunstreise führte, so allgemeinen Beifall, dafs ihn der Rat durch Gewährung einer aufserordentlichen Pension daselbst festhielt (1659). 1666 wurde er wirklicher Ratsmusikus; sein Tod fällt in das Jahr 1711. Philipp Krieger ist sein bedeutendster Schüler. Die Söhne Johann Jakob und Jakob Balthasar zeichneten sich ebenfalls als praktische Musiker aus. Ob auch Georg Gabriel Schütz, der zu Negeleins Erquickungsstunden eine Melodie lieferte, zu seinen Söhnen gehört, weifs ich nicht; von Balthasar Schütz enthält das genannte Buch acht Melodien, von dem Vater nur eine. Die eigentlichen Nürnberger Kirchengesangbücher, das Saubertsche wie das Feuerleinsche, enthalten weder von dem einen, noch von dem andern Schütz eine Melodie.

14. Johann Philipp Krieger, von 1675—1725 herzogl. Weifsenfelsscher Kapellmeister, war einer der wenigen jener Zeit in Nürnberg herangebildeten Musiker, welche auf gröfseren Reisen nach dem Norden, wie nach dem Süden, eine gröfsere Berühmtheit sich erwarben. Er war geboren am 26. Februar 1649 und erhielt seine Vorbildung von J. Drechsel und Gabriel Schütz. Noch als Kapellmeister studierte er die Komposition bei Rosenmüller in Venedig, das Klavierspiel bei Giovanni Rovetta. Der gröfste Teil seiner Werke besteht in den Opernpartituren, die er dem Braunschweiger Hofe lieferte.

15. Sein jüngerer Bruder Johann, am 1. Januar 1652 zu Nürnberg geboren, ist ein Schüler von H. Schwemmer, G. C. Wecker und (seit 1671) von seinem Bruder Philipp, der damals in Zeitz seinen Wohnsitz hatte. Nach mehrmaligem Amtswechsel wurde er 1681 vom Rat zu Zittau zum Direktor der dortigen Kirchenmusik und zum Organisten an der St. Johannes-Kirche ernannt. Hier starb er am 18. Juli 1735. — Abgesehen von der gleich tüchtigen musikalischen Bildung bestand zwischen den beiden Brüdern, von denen der eine der Oper 40, der andere der Kirche 54 Jahre diente, die äufsere Ähnlichkeit des Lebensganges in dem langjährigen Verbleiben in derselben amtlichen Stellung nach einer den Aufenthaltsort häufig wechselnden Jugend. — Bekannter gewordene Schüler Johanns sind der Nürnberger N. Deinl und der Schlesier T. Volkmar.*) — 42 kurze Choralfugen, von denen 30 Johann Krieger, 12 dem ihm mit Glück nacheifernden Volkmar („der zweite Krieger") angehören, zeigen seine Kunst von einer sehr einfachen, aber sehr ehrenwerten Seite. Gewöhnlich intoniert der Diskant die erste Choralzeile, bei deren Schlufs, oder kurz vorher, eine zweite Stimme als Gefährte hinzutritt; Dreistimmigkeit ist die Regel. Die in halben Schlägen geschriebenen Motive werden mit Viertelnoten begleitet. Die Modulation ist die natürlichste von der Welt.**) Eine Sammlung ähnlicher Sätze ist von Christoph Bach auf uns gekommen. — 15 gröfsere Fugen von Johann Krieger bergen in sich alle möglichen Kunstmittel, enthalten aber wenig Musik. Die

*) Tobias Volkmar, den 13. März 1678 zu Reichenstein in Schlesien geboren, starb als Kantor zu Hirschberg nach 1740; 1744 befand sich bereits Balt. Reimann als Organist in Hirschberg.

**) Beisp.-Samml. Nr. 80. „Vater unser im Himmelreich".

künstlich berechnete Bewegung ist eine automatische. Interessanter erscheint eine mir aus einer handschriftlichen deutschen Tabulatur bekannt gewordene Folge von 3 Sätzen: „Durezza, Präludium und Thema“ (Fuge).*) Frescobaldi bezeichnet mit Durezza einen in langaustönenden, durch Vorhalte verketteten Akkorden dahin schreitenden Satz.

16. Johann Löhner, der Nachfolger Lunssendörfers bei St. Lorenz, ist am 21. Dezember 1645 geboren und starb den 2. April 1705. Seine tüchtige musikalische Ausbildung erhielt er durch seinen Schwager Kaspar Wecker. Zu Negeleins „Erquickungsstunden“ lieferte er 51, zum Saubertschen Gesangbuch 7 und zu Negeleins „Zionsharfe“ sämtliche Melodien.

17. Johann Pachelbel, der berühmteste und zugleich der für das gottesdienstliche Orgelspiel am thätigsten gewesene der im 17. Jahrhundert aus Nürnberg hervorgegangenen Orgelspieler, auch derjenige, von dem die zahlreichsten Werke für die Orgel auf uns gekommen sind, ist am 1. September 1653 zu Nürnberg geboren. Im Klavierspiel von H. Schwemmer, in der Komposition von Prentz in Regensburg unterrichtet, ging er auf unbekannte Veranlassung nach Wien, wo ihn Kaspar Kerl, Organist bei St. Stephan, zu seinem Vertreter annahm. 1675 wurde er nach Eisenach, 1678 nach Erfurt, 1690 nach Stuttgart berufen. Von da nach kurzer Zeit durch den Krieg vertrieben,**) fand er zu Ende des Jahres eine Anstellung in Gotha. Nach einer 25jährigen Abwesenheit (1695), wovon je 2 Jahr auf Regensburg und Stuttgart, 6—7 auf Wien, die übrigen auf Thüringen kommen, kehrte er nach Nürnberg zurück, um hier als Nachfolger des 1695 verstorbenen G. C. Wecker das Organistenamt bei St. Sebald anzutreten. Nach kaum 10jähriger Verwaltung dieses Amtes, den 3. März 1706, starb er. Sein Sohn Hieronymus,*) 1685 in Erfurt geboren, hatte des Tags zuvor die Organistenstelle bei St. Jakob erhalten. Sein Nachfolger war der musikalisch und wissenschaftlich gebildete Sigismund Richter,**) von dem 7 Melodien in den Negeleinschen „Erquickungsstunden“ stehen.

Von den zahlreichen Schülern, welche Pachelbel überall, wo er sich aufhielt, in der Orgelkunst unterrichtete, haben verschiedene der von ihm in Erfurt gebildeten sich einen bekannteren Namen erworben. Aufser den beiden weiter unten näher zu erwähnenden Nikolaus Vetter und Heinrich Buttstedt, von denen der erstere in Erfurt sein unmittelbarer, der andere sein zweiter Nachfolger wurde, und die unter den Thüringern nachher nähere Erwähnung finden, ist noch Christoph Bach, der ältere Bruder und einstmalige Erzieher Sebastian Bachs, in Ordruff, und J. Konrad Rosenbusch, Schlofs- und Stadt-Organist in Glückstadt, zu nennen. Derselbe, am 1. August 1673 zu Seebergen im Schwarzburg-Rudolstädtischen als der Sohn des dasigen Predigers geboren, genofs eines 7jährigen Unterrichts bei Pachelbel in Erfurt und in Stuttgart, folgte auch seinem Meister, als derselbe nach Gotha ging. Am 2. November 1693 wurde er zum Organisten in Itzehoe ernannt; am 11. Januar 1713 nach Glückstadt berufen, lebte er daselbst noch i. J. 1740. — Von 2 Sammlungen variierter Choräle rühmt Mattheson, dafs sie den Pachelbelschen sehr nahe kämen, und aufser der Gründlichkeit noch etwas Artiges und Schmackhaftes an sich hätten. —

*) Beisp.-Samml. Nr. 81.

**) Nach dem „Abschied“, den ihm die Herzogin-Witwe und Ober-Mitvormünderin Magdalena Sybilla Stuttgart den 1. Dezember 1692 ausstellte, befand sich Pachelbel vom 1. September 1690 bis 1692 in dasigen Diensten. (Königl. Archiv in Ludwigsburg, Acta: Die Kapellmeister und Kammer- und Hofmusici von 1596 bis 1767.) — Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Professor Dr. Faifst in Stuttgart.

*) Das im Jahre 1725 gestochene „Musikalische Vergnügen“ von Hieronymus P. (Präludium, Fuge und rondoähnliche Phantasie) spinnt sich mehr fort, als dafs es sich entwickelt, enthält auch mehr klavier- als orgelmäfsige Passagen, und entbehrt durch ein übertriebenes Spielen mit dem Echo alles Ernstes. Eine Fuge in G über ein Thema, worin der erste Ton achtmal hintereinander in Sechszehnteilen wiederholt wird — etwas, wobei Hieronymus sich auf die Autorität seines Vaters berufen kann — kommt nicht über Tonika und Dominante hinaus.

**) Johann Sigismund Richter wurde zu Nürnberg am 31. Oktober 1657 geboren, und starb daselbst am 4. Mai 1719.

Er trug die wärmere Pachelbel-thüringische Kunst nach dem Norden. —

Der Schwerpunkt von Johann Pachelbels Thätigkeit liegt in seinen Choralbearbeitungen, deren er eine grofse Anzahl hinterliefs. Mit einem einfachen, kirchlich frommen Sinne vereinigte er Verständnis und Beherrschung des Instruments, Scharfblick und Gewandtheit in Auswahl und Bearbeitung der Themen. Diese letzteren, in der Regel auf die erste Choralzeile gegründet, fügen sich ungezwungen und leicht; ihre Fugierung hat nichts an sich von der Steifheit der wesentlich kürzeren Choralvorspiele von Christoph Bach und Johann Krieger; Wohlklang ist überall vorhanden, Gesuchtheit überall vermieden. Gottesdienstlich brauchbar sind diese Stücke sämtlich, wenn die fast übergrofse Länge der meisten nicht hindernd in den Weg tritt. Der übergrofsen Länge gegenüber halfen sich die Zeitgenossen durch Abtrennung der Choralfuge von der Choralbearbeitung; Anfänger benutzten die Fuge nur bis nach geschehenem Eintritt einer jeden Stimme.*) Ein unmittelbares Vorbild, welches Pachelbel bei seinen Choralfugen mit Choralbearbeitungen hätte dienen können, kenne ich nicht; diese Form gehört ihm. Nachfolger konnte sie, ihrer übergrofsen Breite wegen, nicht finden. Ich bin ihr in der Beispiel-Sammlung fast ganz vorüber gegangen, und habe die Mitteilung dreier Choralsätze, welche kürzer, und daher zum praktischen Gebrauch geeigneter sind, vorgezogen.**) Eine Toccate und Ciacona,***) die letztere von besonderer Bedeutung, bezeichnen sein freies Orgelspiel. — In den zahlreichen Magnificat verfährt er frei, auch in der Beziehung, dafs er auf den Cantus firmus keine andere Rücksicht nimmt, als die auf den „Ton".

Noch zu erwähnen ist der am 22. Mai 1680 zu Nürnberg geborene Maximilian Zeidler, ein Schüler von H. Schwemmer und J. Pachelbel. Nach einer mehrjährigen Abwesenheit von Nürnberg kehrte er dahin zurück, wurde 1705 Organist bei St. Marien, 1707 Stadtmusikus, 1712 Kapellmeister an der St. Marien-Kirche. Starb den 19. September 1745 ohne Kompositionen zu hinterlassen.

Wie im 16. Jahrhundert in Simon Lohet, im gegenwärtigen in Immanuel Faifst, so fand auch im 17. Jahrhundert die Orgelkunst in Stuttgart einen würdigen Vertreter in Ulrich Steigleder. Gegen 1590 geboren, lebte er einige Jahre als Organist zu Lindau am Bodensee, bevor er zu demselben Amte an die Stiftskirche nach Stuttgart berufen wurde. Gerber, der über U. Steigleders Lebensverhältnisse nichts Näheres mitzuteilen weifs, nennt eine von ihm verfafste „Tabulatura Organis et Organoedis unice inserviens, welche zu Strafsburg i. J. 1624 (also gleichzeitig mit Sam. Scheidts „Tabulatura nova) gedruckt wurde. Dieses Werk ist mir unbekannt geblieben. Dagegen kann ich über ein zweites, um einige Jahre jüngeres, aus eigener Anschauung berichten. Es führt den Titel:

„Tabulatur Buch Darinnen Dafs Vatter vnser*) auff 2, 3 vnd 4 Stimmen Componirt, vnd Viertzig mal Variirt würdt, auch bey jeder Variatio ein sonderlicher bericht zu finden. Auff Orgeln, vnd allen andern Musikalischen Instrumenten ordentlich zu appliciren". — Gedruckt vnd verlegt zu Strasburg bey Marx von der Hayden am Kornmarkt. 1627.

Der Inhalt dieses interessanten Buchs besteht nicht aus eigentlichen Variationen, sondern aus 40 selbständig gedachten Bearbeitungen und Durchführungen der alten, ursprünglich weltlichen Melodie. Auf Mannigfaltigkeit und Wechsel sowohl in der äufseren Form, als in der begleitenden Figuration, in der Stimmenzahl, in der Lage des Cantus firmus, genug: nach allen Seiten hin ist mit Aufmerksamkeit Bedacht genommen. Fu-

*) Das bekannte „Tabulaturbuch" auf der grofsherzogl. Bibliothek zu Weimar enthält fast nur solche abgeschnittene Fugenanfänge, wie ich nachgewiesen habe in „Monatshefte für Musikgeschichte" 1874 S. 119.

**) Beisp.-Samml. Nr. 82, 83 und 84.

***) Beisp.-Samml. Nr. 85 und 86.

*) d. i.: die Melodie zu „Vater unser im Himmelreich", welche, mit dem Liede vereint, zum erstenmal in dem Köphl-Strafsburgischen Gb. (1537) gedruckt erschien.

gierte Choralsätze wechseln mit einfach oder figuriert begleiteten, 2- mit 3- und 4stimmigen ab. Hier wird der Cantus firmus von einer Stimme allein vorgetragen, dort von einer zweiten nachgesungen; hier singt eine Stimme die erste Hälfte einer Zeile und eine zweite die andere; hier wird der Vortrag der Orgel ausschliefslich überlassen, dort kann eine Singstimme oder ein Blas- oder Streich-Instrument den Cantus firmus ausführen; in Summa: es sind fast so viel verschiedene Formen des Choralvorspiels nebeneinander gestellt, als überhaupt Variationen vorhanden sind, so dafs sich hier vielleicht für alle nachmals geübten Formen ein Vorbild findet. Bei solcher Fülle der Erfindung und Gewandtheit in der Ausführung bleibt es zu beklagen, dafs nicht mehr von den Werken dieses Komponisten auf uns gekommen sind. — Die „sonderlichen Berichte“, von denen der Titel spricht, beziehen sich gewöhnlich auf die gerade gewählte Art der Ausführung, ob eine Geige, oder ein Fagot etc. zum Vortrag des Cantus f. genommen werden kann, u. s. w. —

Die ganz tüchtige technische Arbeit leidet, wie die damalige Instrumental-Musik überhaupt, an einer gewissen Steifheit; es fehlt jener geschmeidige Flufs, den nur das moderne Tonsystem gewähren kann. Bis dahin aber ist weder Steigleder, noch einer seiner berühmten Zeitgenossen (M. Prätorius, S. Scheidt u. A.) gekommen. Zwar finden sich Stellen, wo er den modernen Boden zu betreten scheint: allein die erwarteten Konsequenzen bleiben aus, und es dient ihm die Chromatik schliefslich nur als Mittel, das in einer der alten Tonarten Gedachte auf der Orgel in eine andere Tonhöhe zu rücken — allerdings schon ein bedeutender Vorschritt.*)

In der letzten Variation „Auff Toccaten-Manier“**) dokumentiert sich Steigleder als ein süddeutscher Organist, der in seiner „Manier“ unter andern in Georg Muffat***) einen — freilich sehr vorgeschrittenen — Nachfolger gefunden hat. In dieser 40. Variation mischt sich krauses, stets interessantes Figurenwerk mit ganz ruhigen oder nur einfach figurierten Abschnitten; darunter birgt sich, bald in dieser, bald in jener Stimme, der Cantus firmus. — Das sämtliche Figurenwerk, hier, wie in der ganzen Sammlung, streift nie an das Geistlose der Koloratur; diese ist auch in ihrer ehemaligen Heimat vollkommen verstummt; die Harmonie ist einfach und natürlich, gleicherweise die Arbeit frei und leicht; die durchweg angemessene Behandlung der Orgel gewinnt einigemal virtuose Form.

Ein drittes Werk, auf dem Steigleder als der Verfasser genannt wird, enthält neben seinen, auch Arbeiten von H. L. Hafsler und J. Brassicanus (in Linz). Es wurde von Dan. Hitzler,*) dem Gegner der Guidonischen Solmisation, wahrscheinlich nach Steigleders Tode, unter dem Titel herausgegeben: „Musikalisch-figurierte Melodien der Kirchen-Gesänge, Psalmen und geistl. Lieder 4stimmig. (Strafsburg, 1634). Aus dem Format zu schliefsen (12 mo) sind dies jedoch keine Orgelstücke, sondern Gesänge. —

Ein wohlverdienter Nachfolger von U. Steigleder war der Stifts-Organist und Hof-Kapellmeister J. Georg Christian Störl, zu Kirchberg im Hohenlohischen geboren. Vom Herzog 1697 nach Nürnberg zu Pachelbel, 1701 nach Wien zu dem Kaiserlich. Kammer-Organisten Ferd. Tob. Fischer geschickt, trat er bei seiner Rückkehr 1702 in die obigen Ämter. Im Jahr 1711 gab er sein „Neu-bezogenes Davidisches Psalter- und Harpfen-Spiel etc.“ heraus, ein Choralbuch mit bezifferten Bässen gut harmonisiert im Sinne der Zeit, d. h. ohne besondere Rücksichtnahme auf die Kirchentöne. 1722 erschien es in zweiter, 1744 und 1777 in dritter und vierter Auflage, die beiden letzten von dem Hof-Kantor J. Georg Stötzl besorgt.**)

*) Beisp.-Samml. Nr. 87.

**) Beisp.-Samml. Nr. 88.

***) In Passau, 1700.

*) Daniel Hitzler, Propst und Kirchenrat in Stuttgart, vorher Prediger in Linz, ist zu Heidenheim im Württembergischen 1576 geboren; er starb zu Strafsburg am 4. September 1635, den Ruf eines gelehrten Theologen und wohlunterrichteten Musikers hinterlassend.

**) Die in diesem Choralbuche enthaltenen zweiten Melodien zu den Liedern „Entfernet euch, ihr matten Kräfte“ und „Nur frisch hinein“ schreibt Chr. Kühnau („4stimm. alte und neue Choralgesänge,“ 1790)
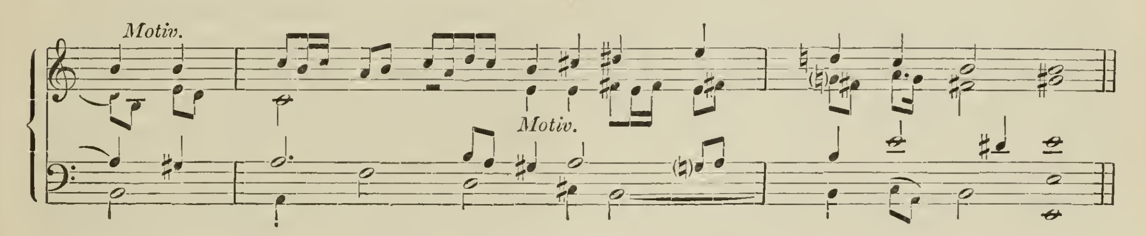
In Ulm war seit 1664 Organist an der Haupt-Kirche der um 1630 geborene Sebastian Anton Scherer; 1684 vertauschte er dieses Amt mit dem eines Organisten an der (protestantischen) St. Thomas-Kirche in Strafsburg, starb aber schon im Jahr darauf. Sein Hauptwerk erschien 1664 zu Ulm unter dem Haupt-Titel:

Sebastiani Antonij Schereri Vice-Organistae Ulmensis Operum mus. 2dum, distinctum in libros duos Tabulaturam in Cymbalo et Organo — — — —. Der Separat-Titel des 1. Buchs lautet:

Tabulatura in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo tonos. Liber primus a S. A. Scherer. Ulmae apud autorem. 1664.

Dieses Buch zählt 27 vom Autor selbst in Kupfer gestochene Hochfolio-Seiten. Das System für die rechte Hand hat 6 Linien, mit dem C-Schlüssel auf der untersten, das für die linke Hand 8 Linien, mit dem gewöhnlichen Bafs- und Tenor-Schlüssel. Das 2. Buch: „Partitura in Cymbalo et Organo", ist in 4zeiliger Partitur mit den üblichen Schlüsseln mit Typen gedruckt und umfafst 95 Seiten.

Das 1. Buch enthält für jeden der 8 Töne vier Intonationen, 2 toccatenartig und 2 nach den Regeln der Quintenfuge fugiert gehaltene. Die Wiederschläge bestehen in Wiederholungen, nie in Versetzungen des Führers und des Gefährten. Die gutgewählten kräftigen Harmonien uud die Kürze der Sätze verhüten die unter solchen Umständen drohende Monotonie. Die beweglichen und charakteristischen Motive trägt eine aus der Grund-Tonreihe geschöpfte Harmonie. Doch tritt an einigen Stellen, wie z. B. in der folgenden, einer Intonation des 4. (phrygischen) Tons entnommenen,



die Harmonie plötzlich und fast gewaltsam aus dem leitereigenen Kreise heraus. — Für die 8 „Töne" hat Scherer, dem damals allgemeinen Gebrauch sich anschliefsend, folgende Grundtöne gewählt:

1. D mit grofser und kleiner Sexte; in der 4. Intonation nur die erstere.*)

2. G mit vorgezeichnetem b, das aber am Schlusse regelmäfsig in h verwandelt wird.

3. A, ziemlich das moderne Amoll.

4. E. Die 1. Intonation schwankt zwischen g und gis, bis auf die 3 letzten Takte, wo gis allein gilt. Dagegen ist in den 3 anderen Sätzen g alleinherrschend.

5. C, mit hervortretender Neigung zu seiner Oberdominante G.

6. F mit b.

7 u. 8. G, mit moderner Benutzung der Ober-Dominante (D♮) bei den Schlüssen.

Der letzte (achte) Satz ist die oben schon unter Fasolo mit Bezug auf die desfallsige Arbeit dieses Meisters und Frescobaldis besprochene „Bergamasca".*)

Acht breit ausgeführte Toccaten über die Kirchentöne füllen das 2. Buch des zweiten Schererschen Opus. Die Behandlung des Pedals ist dieselbe einfache und obligate, wie im 1. Buch; dagegen erscheint die Gruppierung der Töne im Manual hier reicher und in den Bewegungs-Momenten mannigfaltiger. Die ausgehaltenen Akkorde und das Laufwerk, die beiden Elemente, die in ihrem Gegensatz das Wesen der Toccate ausmachen, mit anderen Worten: Das, wodurch das Instrument, und das, wodurch der Spieler glänzt,

Störl zu. Sie stehen beide schon in Zuehlens Darmstädter Cantional vom Jahre 1698, wo Störl sich bei Pachelbel befand — wohl mehr als Schüler, denn als Choralkomponist.

*) Beisp.-Samml. Nr. 89.

*) Beisp.-Samml. Nr. 90.

stehen nicht mehr gesondert einander gegenüber, sondern sind — was Cl. Merulo und A. Gabrieli anstrebten und Frescobaldi erreichte — verschmolzen und ineinander aufgegangen. Die langsam wechselnden kräftigen Harmonien, in den oberen Stimmen mit Geist zu lebhaften Figuren aufgewühlt, stützen sich auf langausklingende Pedal-Töne. Die herkömmliche Rücksichtnahme auf die Materie des Orgeltons und die Technik der Finger und die ausschliefsliche Begünstigung beider erkennt auch Scherer nicht mehr als das erste bei der Toccate; der Gedanke hat bereits seine Herrschaft angetreten, um sie nie wieder zu verlieren.

Von Scherers Geburtsort, seinem Bildungsgang u. s. w. ist nichts bekannt; unter allen Umständen erscheint er von den italienischen Orgelmeistern beeinflufst. Bei Kindermann, seinem Zeitgenossen, ist von einem solchen Einflusse keine Spur aufzufinden. Kindermann lebt zu Nürnberg in einem enger begrenzten, bürgerlich-künstlerisch wohlgeordneten Gesichtskreise, beruhend auf sich selbst; Scherers Blick reicht weiter in die Ferne, die er aufsucht, dem zugänglich, was sie bringt.

Von dem Markgräflich-Badenschen Kapellmeister J. Caspar Ferdinand Fischer,*) einem der fertigsten Klavierspieler seiner Zeit (1700) sind 3 Choralvorspiele auf uns gekommen: 1. Christ lag in Todes Banden" — 2. Gelobet seist du, Jesu Christ — 3. Der Tag, der ist so freudenreich, das erste dorisch, das 2. und 3.**) jonisch behandelt. Der Charakter dieser Sätze, ihre Form und die darin angewandte Modulation erinnern lebhaft an Thüringen, wo ich sie auch — in Suhl — vorgefunden habe. Es ist möglich, dafs sie einem der 3 gedruckten Werke Fischers entnommen wurden. Diese erschienen sämtlich zu Augsburg unter folgenden Titeln:

1. Ariadne musica, Neo-Organoedum per XX Praeludia, totidem Fugas, atque V. Riccercatas, super totidem sacrorum anni temporum Ecclesiasticas Cantilenas e difficultatum labyrintho educens, opus praestantissimum ultimumque. 1702 (?), 1710.

2. Praeludia et Fugae pro Organo per 8 Tonos ecclesiasticos.

3. Blumenstraufs aus dem anmuthigsten musikalischen Kunst-Garten des hochberühmten Herrn — — etc.

Von diesen drei Werken ist mir das letzte, anscheinend von dem Drucker J. Chrstn. Leopold und zwar kurz nach 1730 zusammengestellte Werk bekannt.*) Es enthält 8 nach den Tönen geordnete Reihen von kurzen Fugen, je 8 in einer Reihe. Ein „Präludium" und ein „Finale" eröffnen und beschliefsen, wie in T. Muffats und Murschhäusers ähnlichen gleichzeitigen Werken, jede Reihe. Die Präludien und Finales von sehr verschiedener Ausdehnung sind bald toccatenartig, bald à la durezza geschrieben. Die Fugen zeigen, mit denen der ebengenannten Meister verglichen, trotz ihrer gleich geringen Ausdehnung, mehr Inhalt und äufsere Fertigstellung, auch scheiden sie sich durch Individualisirung scharf voneinander, ähnlich, wie dies bei dem nachher aufzuführenden bedeutenden C. Kolb**) geschieht. — Fischer war ein guter Kopf, ein Musiker von allgemeiner Bildung: wo es sich um die Orgel handelt, versteht er den Klavierspieler, als der er berühmt war, vollkommen zu vergessen.

In Augsburg beginnt die Reihe der süddeutschen Vertreter des katholischen Orgelspiels im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Es wirken bedeutende Kräfte darunter, geeignet, unsere vorgefafste allgemeine Meinung von dem katholischen Orgelspiel, sowohl was die Menge als das Gewicht des Stoffs betrifft, in Etwas umzustimmen! Der Vorzug, den wir dem protestantischen Orgelspiel dem katholischen gegenüber einräumen, ist nur berechtigt (und das unter Einschränkung!) mit Bezug auf das 18. und die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Ursachen davon zu

*) Nicht zu verwechseln mit Christian Friedrich Fischer, Kantor in Plön, geb. 1698.

**) Beisp.-Samml. Nr. 91.

*) Durch die Güte des Herrn J. J. Maier in München.

**) M. s. unter Ansbach.

erörtern, ist hier nicht der Ort; ich suche sie zunächst nicht auf Seite der soviel auf ein rhapsodisches Spiel angewiesenen kathol. Organisten.

Gregorius Aichinger, ein Geistlicher, war des ältern Jakob Fugger in Augsburg Organist, und einer der bedeutendsten, in der besten Schule der Italiener gebildeten Meister seiner Zeit, dem vielleicht nur seine um wenige Jahre jüngeren Zeitgenossen Chr. Erbach und H. L. Hafsler an die Seite zu stellen sind. Wir können bei ihm, wie vordem bei den Engländern, auf sein Orgelspiel nur nach den von ihm gelieferten und auf uns gekommenen Vokalwerken schliefsen, und diese sind grofs genug, auch für ihn als Orgelspieler uns hohe Achtung abzunötigen. Gedruckt wurden sie zwischen 1590 und 1621 in Venedig, Augsburg, Nürnberg und Dillingen. Vorzugsweise unter dem Einflusse der römischen und der venetianischen Schule und mit unverkennbarer Vorliebe für Giovanni Gabrieli geschrieben, entbehren sie gleichwohl des kräftigen deutschen Elements und seiner hellen Schlaglichter nicht, wie die Proben beweisen, die sich im III. Teil des Promptuarium mus. (Nr. 106), namentlich aber im II. und III. Teil von Proskes „Musica divina“ befinden. Auch haben B. Schmid jun.*) und J. Woltz,**) die Koloristen, einige der vielstimmigen Chorsätze Aichingers mitgeteilt; weder die Verbrämungen des einen, noch die Weglassungen des andern haben uns die Ahnung der Hoheit, die in diesen Schöpfungen waltet, gänzlich rauben können. — Glücklicher, als bei Aichinger, sind wir in Beziehung auf

Christian Erbach, der, um 1570 zu Algesheim geboren, zuerst Organist bei Marcus Fugger, dann beim Dom in Augsburg war, und es (1628) — schwerlich als Konsequenz seiner organistischen Laufbahn! — zur Mitgliedschaft des grofsen Rats brachte. Von ihm sind uns in zwei Handschriften aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, deren eine auf der Königl. Hof- und Staats-Bibliothek zu München, die andere (wahrscheinlich jüngere) auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, eine Reihe Riccrcaren, Kanzonen, Fugen, Toccaten und bearbeitete Kultusgesänge erhalten geblieben, genügend, uns ein vollständiges Bild von seiner Künstlerschaft im Orgelspiel zu machen. Diese war jedenfalls sehr bedeutend, wird aber vielleicht durch das, was er für den kirchlichen Chor schrieb — im Stil der venetianisch-deutschen Schule — überboten. Die Koloristen haben auch seine Vokalkompositionen nicht unverschont gelassen: der jüngere Schmid und Woltz bringen einige davon, ein jeder in seiner Art. Aber auch das sorgsame Promptuarium mus. enthält 4 Gesangkompositionen von Erbach: Dominus illuminatio — Santificavit — O Domine Jesu Christe — „Exultavit“.*) —

Die Orgelstücke Erbachs charakterisieren ihn als spielfertig, gewandt in der Beherrschung der Formen, ernsten, nicht beschränkten Sinnes, treu, nicht starr, an dem Überkommenen festhaltend. In den Ricercaren verarbeitet er nur ein Motiv, das durch ein Seiten-Motiv unterbrochen und gehoben wird. Er bewahrt diesen Sätzen den ihnen zustehenden Ernst, hält sie aber zugleich von dem abschreckend Exercitienmäfsigen anderer derartiger Arbeiten frei. Selbst schnellere Gänge verschmäht er nicht, nimmt sie im Gegenteil gegen den Schlufs hin gern auf, damit ein toccatenartiges Element einführend. — Bei vielen seiner Toccaten folgt Erbach dem Vorgange Cl. Merulos u. A. Gabrielis, indem er dem Gewühl der Passagen gehaltene fugierte Sätze einfügt; doch haben die seinigen mehr Gewicht, als die der soviel älteren italienischen Meister. Den schroffen Gegensatz zwischen Akkorden und Figuren dämpft er durch vermittelnde Achtelfiguren, überhaupt ist die äufsere Form mehr abgerundet und vollendet. Die im Flusse befindliche allmähliche Verschmelzung der damals üblichen 3 Hauptformen Ricercare, Toccate und Kanzone, wozu, wie angedeutet, auch Erbach seinen Teil beiträgt, läfst sich am deutlichsten bei den Kanzonen erkennen. Diese haben das Liedmäfsige mit seinen Ein-

---

*) Tabulaturbuch, 1607, Nr. 43.

**) Tabulaturbuch, 1617, Nr. 19 und 68.

*) Prompt. mus. I, 77, — II, 92, — IV, 10 und 122.

schnitten, und damit das sie von anderen fugierten Arbeiten generell Unterscheidende abgestreift. Bezeichnend ist, dafs in einer der genannten beiden Handschriften ein und dasselbe Stück hier Kanzone, dort Ricercare genannt wird. — Folgt Erbach bezüglich der Form dem Entwicklungsgange der Kunst, so verhält er sich dagegen gegen die Neuerungen, welche das Harmonische und Modulatorische betreffen, gleichgültig. Die Wiederschläge in allen seinen Fugensätzen bleiben unverändert auf den Tonstufen des Führers und des Gefährten.*) Wenn er dessenungeachtet eine Canzona cromatica 6 Folioseiten lang ausspinnen kann ohne zu grofse Belästigung für den Zuhörer, so liegt der Grund einesteils in den beiden an und für sich interessanten Motiven, andernteils in dem grofsen Geschick, mit welchem der Komponist die Künste des Kontrapunkts anzuwenden und auszuführen versteht. — Eine Art fugierter und figurierter Phantasie über Palestrinas (auch von S. Scheidt bearbeitetes) Madrigal „Jo son ferito!“ belehrt über die Art, wie ein deutscher Organist künstlerisch kolorierte und ein Gesangstück in wirklich instrumentaler Gestalt auf die Orgel übertrug.

Noch sind die von Erbach für den amtlichen Gebrauch bearbeiteten Kultus-Gesänge — Mefsgesänge, Magnificat, Sequenzen und Hymnen — zu erwähnen, welche — da die Melodien, ganz den protestantischen Chorälen gleich, taktisch-rhythmisch geordnet sind, — sämtlich zu den Choralvorspielen gezählt werden dürfen. Die Mefsgesänge**) bilden in der Münchner Handschrift, welche sie allein enthält, verschiedene, in sich nicht klar geordnete Serien; auch stehen mit dem Namen des Komponisten bezeichnete Sätze und solche, die nicht bezeichnet sind, durcheinander. Dieser Mifsstand geht durch die ganze Sammlung und ist an verschiedenen Orten offenbar dadurch hervorgerufen worden, dafs der Schreiber in der Handschrift leergebliebene Stellen dazu benutzte, Sätze, für die sie Raum boten, nachzutragen. Was jene unbezeichneten Mefsgesänge anlangt, so würde ich mich nicht bedenken, sie samt und sonders Erbach zuzuschreiben, Haltung und Arbeit sind überall dieselben. — Vier Magnificat (im 2., 3., 5. und 8. Ton) folgen den Mefsgesängen, ein jedes in 6 sogenannten „Versen“ bearbeitet; der erste dieser „Verse“ trägt stets Toccatenform und diente als Einleitung. Der Lobgesang Mariä hat nur 5 Verse, das Wort in der heutigen Bedeutung genommen. Die Choralbearbeitungen selbst sind von Passagen nicht frei, bewahren aber stets unter strenger Behandlung breitliegender Motive aus dem Cantus firmus einen ernsten, specifisch kirchlichen Charakter. — Die Modulation ist genau so, wie sie oben beschrieben wurde. — Die Oster-Sequenz „Victimae Paschali“ und der Hymnus Jesu, nostra redemptio“ sind in derselben Form und Art wie die Magnificat bearbeitet. Im 4. Verse der Sequenz wird der in langen Noten im Basse liegende Cantus firmus mit „Choral“ bezeichnet. Der 1. Vers des Hymnus steht auch in der Berliner Handschrift; er wird hier geradezu „Toccate“ genannt, schliefst auch nicht, wie in der Münchner äolisch, sondern durch eine geschickte Wendung im viert-letzten Takte phrygisch ab. — Genau die Haltung der Choralvorspiele Erbachs bewahren die um wenige Jahrzehnte jüngeren von Frescobaldi und Fasolo; vielleicht dafs sie etwas weniger herb sind infolge der Milderungen, welche die Hand der Zeit dem strengen Kanon der „Töne“ auferlegte. —

Von nun an knüpft sich, soweit ich habe nachkommen können, der Einflufs Augsburgs nicht mehr an einzelne, in seinen Mauern lebende Künstler, sondern an gewisse, daselbst gedruckte Sammelwerke. Ob und wie die Lücke zwischen Erbach und der ersten von diesen Sammlungen auszufüllen ist, mufs vor der Hand dahin gestellt bleiben.

Im J. 1692 erschien zu Augsburg ein „Wegweiser“, die Orgel recht zu schlagen, der wiederholt und noch 1753 neu aufgelegt wurde.*) Dieses Werkchen

*) Beisp.-Samml. Nr. 92.

**) Ein Kyrie duplex: Beisp.-Samml. Nr. 93.

*) Neu veröffentlicht in „Kompositionen für die Orgel aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert“, herausgegeben von Franz Commer, I.

enthält eine Reihenfolge von kurzen toccatenartigen oder fugierten Präludien über die 8 „Töne“ (D, G mit b, A, E, F mit b, D mit fis oder auch mit fis und cis, G), 8 Präl. für jeden der „Töne“. Ein besonderes Gewicht haben diese Sätze nicht, aber Anfänger im Orgelspiel und in der Setzkunst finden darin brauchbare Materialien und nützliche Vorbilder. Die zweite Abteilung des Buchs wird durch eine Art Suite gebildet: Tastata*) und Fuga, 2 Variationen (d. h. 2 andere Fugen über dasselbe etwas umgeformte Motiv) und Finale, das sind die Bestandteile dieser Suite. Eine Toccata und eine Toccatina schliefsen das Werk ab, — alles von gewandter Hand leicht und ohne Ansprüche auf Vertiefung hingeworfen. (Ähnlicher Art ist die 1748 zu Augsburg gedruckte „Manuductio ad Organum“ J. S. C. R. Z.**) Die bei den einzelnen „Tönen“ angewandten Vorzeichnungen stimmen genau mit denen des 50 Jahr ältern „Wegweisers“.)

Von weit höherer Kunst-Bedeutung ist „Ars magna consoni et dissoni — — d. i. Organisch-Instrumentalischer Lustgarten — — Augsburg, 1693. Der Herausgeber dieser „von so wol Welschen als Teutschen diser unserer Zeit hochberühmten Meistern verfertigten Compositionen, zum Erstenmal aus denen verborgenen Musaeis in Kupffer an das Tagliecht gebracht“ — ist der Dom-Organist Johann Speth, „Spainshardensi Palatinatus Superioris“. — Die sämtlichen hier dargebotenen Tonstücke:

Zehn Toccaten oder musikalische Blumenfelder,
Acht Magnificat,
Drei Arien mit Variationen: la Tedesca, la Pasquina und la Spagnioletta

sind noch jetzt gut zu hören, und dürfen nicht blofs — wie so manches aus der guten alten Zeit — gelesen werden. Die gut gestochenen Noten stehen auf 2 Systemen von je 6 Linien. Die Grundtöne für die 8 Magnificat sind: D mit h, G mit b, A, A (nicht E!) C, F mit b, D mit fis, G.*) — Die Behandlung ist die in dem vorigen beschriebene: der erste und der letzte Satz toccatenförmig, die übrigen 5 kurz fugiert. Als eine Seltenheit in dieser Zeit ist anzumerken, dafs einer der Sätze (V. 5. T. 6) eine Vortragsbezeichnung („con affetto“) erhalten hat. — Nicht weniger selten auch tritt in jener Zeit die Tonart Adur auf. Die 10. Toccate ist (mit der Vorzeichnung fis und cis) in Adur gesetzt; sie moduliert einigemal nach Fismoll, und gelangt sogar nach Fdur! — Rätselhaft ist mir geblieben die durchgängige Gleichartigkeit aller Sätze in diesem Buch in Beziehung auf Haltung, instrumentale und kontrapunktische Technik u. s. w.; sie weisen auf einen, nicht auf verschiedene Meister. Einen dieser Sätze irgendwo noch aufzufinden, ist all mein Suchen vergeblich gewesen. Wäre der Titel nicht, so würde ich Speth selbst für den Komponisten erklären, und Deutschland hätte einen guten Orgelspieler mehr!

Wien, die Kaiserstadt mit ihren zahlreichen Kunst-Anstalten, ihrer grofsen Anzahl von berühmten Künstlern, hat derzeit, von welcher hier die Rede ist, nur wenige Orgelspieler oder das Orgelspiel beeinflussende Musiker von Ruf aufzuweisen. Mit Kaspar Kerl, Georg Reutter und dem Theoretiker Joh. Joseph Fux werden wohl alle genannt sein, die erwähnt werden müssen. J. Jakob Froberger, mehr Klaviervirtuos, als Orgelspieler, viel und oft wechselnd mit seinem Wohnsitz, findet in der Folge (unter Halle, wo er geboren) seine Würdigung.

Kaspar Kerl, „ein geborner Ober-Sachse“, kam in jugendlichem Alter nach Wien, genofs bei G. Valentini unter gutem Erfolg musikalischen Unterricht, und wurde dann (um 1649) vom Kaiser Ferdinand III. zu Carissimi nach Rom geschickt. Bei seiner Rückkehr nach Wien erregte er durch sein Klavier- und Orgelspiel allgemeine Bewunderung; Kaiser Leopold verlieh ihm den Adel, der Kurfürst von Bayern zog ihn als seinen Kapellmeister nach München. Doch kehrte er bald nach Wien zurück, hier die

*) d. i.: kurze Toccata.

**) In dem III. Hefte des eben citierten Werks von Fr. Commer neu veröffentlicht.

*) Beisp.-Samml. Nr. 94, auch ein Satz in Beckers und Ritters „Orgel-Archiv“.

Organistenstelle bei St. Stephan zu übernehmen, wo er später den Nürnberger Johann Pachelbel als Stellvertreter zur Seite hatte. Er starb zu München 1690, wo sein Schüler Fr. X. A. Murschhauser am Kollegiatstift als Kapellmeister wirkte.

Die von Kerl bekannten Orgel-Kompositionen finden sich in einem gedruckten Hefte Toccaten und Kanzonen „per sonare sopra il Cembalo è Organo." Was darüber zu bemerken besteht in folgendem.

1. Toccata à 4 v. cromatica con durezza è ligatura, ein — wie schon die von Frescobaldi her dem Leser bekannte Aufschrift erwarten läfst — in vollen und langsam fortschreitenden Akkorden, die durch Vorhalte unter sich verknüpft sind, geschriebener Satz von ernster, mehr orgel-, denn klaviermäfsiger Haltung. Die eigentümliche Auflösung der chromatischen Durchgänge in den Achtelfiguren deutet auf das Vorbild Frescobaldis.

2. Toccata per li Pedali (den steten Gebrauch des Pedals setzte also Kerl so wenig voraus, wie Frescobaldi). Nach einigen breit ausklingenden Akkorden treiben über langausgehaltenen Pedaltönen virtuose Tonfiguren ihr phantastisches Spiel; ein langer Sextentriller im Manual schliefst das 2 Seiten lange Stück ab, das nur auf einer in italienischem Sinn disponierten vollen Orgel von Wirkung sein wird.

3. Canzona: ein stufenweis aufschreitendes Achtelmotiv: dd ee ff gg etc., im 1. Teile, das in regelrecht gebildeten Wiederschlägen durchgeführt wird; im 2. Teile wird ein abwärtsgehendes Subjekt nicht länger denn 6 Takte hindurch festgehalten, um dann mit einem chromatischen, dem ein Kontra-Subjekt beigegeben ist, vertauscht zu werden.

Unter Nr. 5 steht eine ernste Kanzone in phrygischer Tonart, merkwürdig geworden durch die Benutzung, welche ihr Händel in seinem „Israel" zu teil werden liefs.*)

Ein tüchtiger Schüler Kaspar Kerls, wahrscheinlich aus der Zeit seines Aufenthalts in München, war Franz Xaver Anton Murschhauser, der, um 1665 zu Elsafs-Zabern geboren, i. J. 1737 als Kapellmeister an dem Kollegiatstift Unser Lieben Frauen zu München starb. Seine uns hinterbliebenen Werke für die Orgel, wenn sie ihm auch nur einen mittleren Rang unter den damaligen Orgel-Komponisten anweisen, dokumentieren ihn jedenfalls als einen gründlich geschulten Musiker, nicht grofs und hervorragend in seinen Anschauungen, aber klar, dabei geübt und sicher in der technischen Arbeit. Sein Opus 1mum: „Octo tonium nov. organ., octo tonis eccles. ad Psalmo et Magnificat adhiberi solitis respondens. — — Augusta Vind. 1696" — enthält für jeden der 8 Kirchentöne eine Reihenfolge kurzer Fugen mit vorausgehendem toccatenartigem Präambulum und eben solchem Finale. Die Grundtöne der einzelnen Reihen sind: D, G (mit b), A u. E (phrygisch) für die 4 ersten Töne; für den regulären 5. Ton: F mit dem Schlusse D A♮ (oder wie Murschhauser sagt: „F—fa—ut cum naturali sua terminatione A-la-mi-re"); für den irregulären 5. Ton: C (dur); der 6., 7. und 8. Reihe liegen bezugsweise die Töne F mit b, D mit b und G mit ♮ unter. Vier Serien Variationen für die Weihnachtszeit und einige Tänze bilden den Anhang.

Gleichen Zweck, wie das soeben beschriebene, verfolgt das zweite Werk: „Pretotypon longo-breve Organicum super tonos figuratos magis usitatos,"*) geht aber jenem vor in befriedigender Ausbildung der einzelnen Sätze. An kontrapunktischer Kunst fehlt es nicht. Bemerkenswert ist, dafs das Präambulum zum 3. Ton hier nicht, wie in Opus 1, in A —, sondern in Emoll behandelt wird, und erst beim Schlusse Amoll auftritt, um das phrygische E♯ zu gewinnen,**) der Anschlufs an den natürlichen Grundton ist hier also fühlbarer — wenn auch nicht enger.

Von Georg Reutter, dem kaiserlichen Kammer-Organisten und Kapellmeister bei St. Stephan in Wien, ist mir nur eine Toccate bekannt; die Schreibart ist fliefsend und verständlich. Er ist im J. 1660 zu Wien ge-

*) Beisp.-Samml. Nr. 95. (Siehe „Israel in Ägypten": „Froh sah Ägypten ihren Ausgang."

*) Neu herausgegeben von Commer.

**) Beisp.-Samml. Nr. 98.

boren.*) — In demselben Jahre geboren ist der als theoretischer Lehrer hochberühmte Joh. Joseph Fux, kaiserlicher Kapellmeister zu Wien, von dem einige Fugen im 1. und 2. Teil des Prager „Museum für Orgelspieler“ sich finden. Unter den zahlreichen und berühmt gewordenen Schülern von Fux glänzen vornehmlich der gleich zu erwähnende Theophile Muffat und der treffliche Zelenka, nachmals Kontrabassist in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden.**) — Von den weiteren Lebensverhältnissen Fuxens ist nur wenig bekannt.***)

Das Haupt der katholischen Orgelspieler in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, über alle übrige weit hinweg ragend, war Georg Muffat, der am 23. Februar 1714 als Hof-Organist und Pagenhofmeister zu Passau starb. Er übertrifft in der Toccate alle bisher genannten deutschen Meister, den einzigen Buxtehude in Lübeck ausgenommen, der sieben Jahre vor ihm verstarb. Dieser ersetzte an gewaltiger Benutzung des Pedals, was ihm an Wärme des Kolorits, Muffat gegenüber, abging. Unerschöpflich im Erfinden eigentümlicher und ansprechender Formen, im Besitz vollkommener Meisterschaft, sie darzustellen, neu und ideenreich in der innern Anordnung, gewählt in der harmonischen Ausstattung seiner Schöpfungen, ist Muffat der erste, der den Hörer aus dem Gebiet bloſser Töne und Klänge hinführt auf den eigentlichen Boden der Musik, um hier den warmen, seelischen Hauch zu empfinden, der wirkliche Musik vom bloſsen Tonspiel unterscheidet. Seine Toccaten sind keine Gebilde des Übergangs oder der Verschmelzung verschiedener Formen: es sind in und durch sich bestehende Verkörperungen des kunstwürdig gehobenen Begriffs der Toccate, wobei Orgelklang und Spiel-Virtuosität, ehemals die Zwecke der Darstellung, jetzt nur zur Voraussetzung der letzteren geworden.

Muffats Toccaten sind in einer 1690 gestochenen Sammlung vereinigt unter dem Titel „Apparatus musico Organisticus“, und stehen, wie jener Zeit gewöhnlich war, in nach den „Tönen“ geordneter Folge: D mit h, G mit b, A mit c, E mit g und gis, C, F mit b,*) C mit vorgezeichnetem b und es, G mit f und fis, E mit g, D mit vorgezeichnetem fis, C mit ebensolchem b und es,**) wie B mit b und (im Kontext) mit e und es. — Scherer hat sowohl beim 7. wie beim 8. Ton G als Grundton, auch beschränkte er sich, wie die meisten, auf die ersten 8 „Töne“, als die gebräuchlichsten, ohne auf die 4 übrigen Rücksicht zu nehmen. — Im üblichen Anhange stehen: Ciacona, Passacaglia, Aria nova Cyclopelias harmonica, Ad malleorum Ictus Allusio.

Das reichhaltige, öfter wechselnde Figurenwerk zeigt hinlängliche Verschiedenheit, um davon ein Unterscheidungsmittel zwischen den einzelnen Toccaten herzuleiten. Mordentartige Figuren, bisher das Haupt-Material für die Figuration, werden vermieden, dagegen findet der Mordent selbst, wie auch der kurze Triller, fleiſsige Verwendung. Das bei der Toccate stiftungsmäſsige Laufwerk ist zwar nicht vergessen, aber im Raume beschränkt; es wird mit Geschmack geführt und mit Bedeutung angewandt; nicht Herkommen oder Virtuosität: künstlerische Absicht ist das Bestimmende, wo nicht der Eigenwille, sondern ein freies Künstlerwollen waltet. — Eine jede dieser Toccaten ist eine Verbindung von verschieden charakterisierten Abteilungen, in denen auch das ariose Element nicht vergessen wurde. Und da alle diese verschiedenen Teile, licht- oder schattenwerfend, sich gegenseitig ergänzen und heben und endlich zu einem wohlabgerundeten Ganzen sich zusammenschlieſsen, indem sie dem Ausdrucke einer gemeinsamen Empfindung dienen, so haben wir es in Wirklichkeit mit Orgel-Suiten oder Orgel-Sonaten zu thun, die vor mancher der neueren den Vorzug gröſserer innerer

---

*) G. Reutters Sohn und Amtsnachfolger Karl R. (geb. 1705) nahm sich besonders Joseph Haydns an, als derselbe Diskantist im Chor der St. Stephans-Kirche war.

**) Die höchst interessanten Studienhefte Zelenkas, wie auch verschiedene seiner Chorgesänge lernte ich durch die entgegenkommende Freundlichkeit des Herrn Bibliothekar M. Fürstenau in Dresden kennen.

***) Das meiste noch durch Fr. S. Kandler im 4. Jahrgang der Wiener musikalischen Zeitung.

*) Beisp.-Samml. Nr. 96.

**) Beisp.-Samml. Nr. 97.

Zusammengehörigkeit getrost in Anspruch nehmen dürfen.

Eine Schwäche Muffats liegt in der südländisch ärmlichen Benutzung des Pedals. Hier kann auch der beste Wille des besten Spielers nicht abhelfen; diese Sachen sind zu gut gedacht, als dafs sie nicht unter der verminderten oder vermehrten Anwendung eines so wirksamen Tonmittels, wie das Pedal, leiden sollten.

Georg Muffat wurde um 1635 geboren. Er studierte die Musik in Paris, war in Wien und Rom. 1664 trat er in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg,*) gegen 1687 in die obgemeldete Stellung in Passau. Einer seiner besten Schüler in Orgel- und Klavierspiel war Johann Baptist Samber,**) der beste jedoch sein eigener, Ende April 1690 zu Passau***) geborner Sohn Theophile, der mit dem Vater die hohe poetisch-musikalische Begabung teilte. Er glänzte vornehmlich durch seine höchst interessanten phantasiereichen Klavier-Kompositionen. Seine „Componimenti musicali etc." fürs Klavier,†) welche 1727 in luxuriöser Ausstattung bei Leopold in Augsburg erschienen, wufste auch Händel zu schätzen, wie eine Vergleichung des 1. und letzten Satzes in der „Ode auf St. Cäcilias Tag"††) mit Nr. IV in den „Componimenti" Muffats zeigt. — Für die Orgel hat Theophile Muffat eine 12fache Reihe von je 6 kurzen Fugen, deren jede durch eine kurze Toccate eingeleitet wird, veröffentlicht. Die vielfache Benutzung dieses Werks von Seiten Marpurgs in der „Abhandlung von der Fuge" zeugt für seinen Wert.†††) Th. Muffat war Kaiser Karls VI. Hof- und Kammer-Organist.

Neben den beiden Muffat war einer der würdigsten Vertreter des katholischen Orgelspiels in Süd-Deutschland der Benediktiner Karlmann Kolb in „Aspach". Seine Thätigkeit fällt mit jener des jüngern Muffat etwa in dieselbe Zeit. Nur über ein einziges seiner Werke kann ich aus eigener Anschauung berichten.*) Dieses erschien im Jahre 1733 bei dem thätigen Christian Leopold in Augsburg unter dem Titel: „Certamen Aonium, id est Lusus vocum inter se innocuè concertantium continens Praeambula, Versett: adque Cadentias ab octo tonis. Pars prima." — Dieses Werk, obwohl nur von mäfsigem Umfange (43 S. kl. Qu. F.) und mit Tonstücken von kurzer Ausdehnung charakterisiert gleichwohl seinen Verfasser als einen durchaus selbständigen und eigenartigen Künstler mit derselben Entschiedenheit, wie es die ausgedehnten Toccaten Muffats und Buxtehudes bezüglich ihrer Verfasser thun. Keiner der darin vorhandenen vierzig Sätze ähnelt dem andern, sondern jeder bildet ein Stück für sich. Als Harmoniker steht Kolb vollkommen und mit grofser Sicherheit auf dem Boden des modernen Systems, doch beweisen einzelne Züge, dafs er auch mit dem älteren vertraut sei. Seine Fugen sind streng gearbeitet und zeigen eine untadelige orgelmäfsige Haltung; bei einigen anderen Formen jedoch hat er sich bezüglich der Passagen nicht immer der klaviermäfsigen Richtung, welche derzeit in dem süddeutschen Orgelspiel überhand nahm, entziehen können. Das mitgeteilte Präludium**) habe ich aufs Geradewohl der Sammlung entnommen. —

Die soeben erwähnte klaviermäfsige Richtung im süddeutschen Orgelspiel liegt in folgenden, bei demselben Verleger in Augsburg gedruckten Werken bis zu den äufsersten Konsequenzen ausgesprochen:

„David ludens ad arcam dei etc." von Felix Gass, dem Eremiten-Orden angehöriger Organist zu Freiburg im Breisgau. (Gedr. zwischen 1730 und 1735.)

„A B C per tertiam minorem etc." von Joseph Nikolaus Torner, Organist

---

*) Pillwein „Biogr. Schilderung Salzburg. Künstler." Salzburg 1821.

**) Sambers „Manuductio ad Organum" erschien zu Salzburg 1704.

***) Nach dem Tauf-Register der Dom-Pfarrei in Salzburg. („Monatshefte für Musikgeschichte", herausgegeben von R. Eitner, Berlin 1871, S. 128.)

†) Auf der Stadt-Bibliothek zu Leipzig.

††) Geschrieben 1739.

†††) In der Theorie war Th. Muffat ein Schüler des berühmten Fux (s. w. u.).

*) Durch die Freundlichkeit des Herrn J. J. Maier in München.

**) Beisp.-Samml. Nr. 99.

zu Trier um 1735, — enthält Offertoria, Elevationes, Toccaten, Ecce, Arietten, Glockenspiel, Gavotten u. s. w., alles in bald 2-, bald 3stimmigen Klavierstil der gewöhnlichsten Sorte gesetzt. — Wenn nicht viel geistreicher, als diese beiden Werke, so doch entschieden orgelmäfsig sind die i. J. 1711 unter dem Titel „Chirologia“ zu Nürnberg gedruckten Toccaten und Fugen vom P(ater) J(?) C(armelit.), der in der Nähe Würzburgs lebte. Im Besitz eines positiven theoretischen Wissens, wenn auch nicht eines besonderen künstlerisch-ästhetischen Bewusstseins, hält der Verfasser wenigstens den Ausdruck des Ernsten fest, wie er der Orgel geziemt; zu dem des Schönen und Poetischen erhebt er sich freilich nicht. Führer und Gefährte erscheinen stets auf denselben Tonstufen, wie es im abgelaufenen 17. Jahrhundert Sitte war.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte als Organist zu Mendorf J. Baptist Anton Vallade, der sich durch verschiedene Werke für die Orgel bekannt machte, die in dem in dieser Beziehung damals sehr fruchtbaren Augsburg um 1750 gedruckt wurden. Man findet das Verzeichnis in Gerbers a. L. d. T. — Derselben Zeit erschien von J. C. Simon, Org. und Musikdirektor in des h. r. Reichs Stadt Nördlingen: ein Heft „Leichte Präludien und Fugen“*) in Typendruck, ebenfalls in Augsburg; ferner „Präl. u. Fugen“ nach den Tönen in einzelnen Heften von X. F. Marianus Königsperger, Ord. S. P. Benedicti Prüfflingae Professo. (Augsburg, 1755, J. P. Lotters Erben.) Das letztgenannte Werk zeichnet sich durch ein gewisses kernhaftes Wesen vor den gleichzeitigen vorteilhaft aus.

Noch ist Anton Holtzner zu nennen, von dem ich nicht weifs, wo ich ihn oben einreihen soll, da sein Geburts- oder Todesjahr, Wohnort und Konfession u. s. w. nirgends genannt werden. Walther führt verschiedene gedruckte Vokalwerke von ihm an, jedoch ohne das Druckjahr eines derselben zu nennen. Aus der Umgebung, worin ich seine Kanzone**) gefunden, ***) geht mit ziemlicher Sicherheit hervor, dafs er in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. in Süd-Deutschland lebte, und dies ist der Grund ihn hier zu nennen. Jn der Kanzone, deren verschiedenartige Bewegung in gesteigerter Lebhaftigkeit einen gewandten Denker und nicht unfertigen Spieler verrät, weist das Beharren der Motive in den ursprünglichen Grund-Tonarten mehr auf eine frühere, denn auf eine spätere Zeit, in welche seine Thätigkeit fällt.

*) Beisp.-Samml. Nr. 100.

**) Beisp.-Samml. Nr. 74.

***) Codex Nr. 262 auf der k. Hof- und Staats-Bibl. zu München.

B. Das Orgelspiel in Mittel-Deutschland, vorzugsweise in Thüringen.

Die thüringische Schule vertritt thatsächlich das gesamte Mittel-Deutschland; nimmt man weg, was aus ihr hervorgegangen — an Menge, wie an Bedeutung des Stoffs — so bleibt verhältnismäfsig nur wenig für die nicht thüringischen Landschaften übrig. — Es läfst ein bestimmter Meister sich nicht namhaft machen, dessen Beispiel und Lehre die Entwicklung der Kunst für das Land und für längere Zeit auf eigenartige Weise vorgezeichnet und allen Kunst-Erscheinungen einen gemeinsamen Stempel aufgedrückt hätte; der Gründer der Schule ist das eigentümlich abgeschlossene Land und sein anspruchslos gemütlicher Bewohner selbst. Thüringen ist das Land, „da jeder Bauer Musik weifs“, und Musik macht, in der Kirche, wie im Hause, auch hat es dem Lande nie an Leuten gefehlt, die Musik und über Musik dachten und schrieben. Der Erfurter Pastor Michael Altenburg, der zu beiden gehörte, sagt im Jahre 1620*) von Thüringen, es sei bald kein Dörflein, darinnen nicht die (kirchliche) Vokal- und Instrumental-Musik herrlich und zierlich floriere. Habe man ja kein Orgelwerk, so sei doch die Vocalis musica zum wenigsten mit ein 5 oder 6 Geigen orniert und geziert. Altenburg ist Dichter und Sänger von Gustav Adolphs Lieblingslied „Verzage nicht, du Häuflein klein“ und von „Herr Gott, nun schleufs den Himmel auf“,

*) Im Vorwort zu „Newe und zierliche Intraden mit 6 Stimmen.“ 1. Tl. — Erfurt.

dem Lieblingschoral M. G. Fischers. — Der Sänger der heute noch fortlebenden Melodien „Weltlich Ehr und zeitlich Gut — Jesu Leiden, Pein und Tod — Christus der ist mein Leben“, Melchior Vulpius wurde in dem thüringischen Städtchen Wasungen geboren und lebte und starb als Kantor in Weimar. Sein wertvolles 4stimmiges Kantional, das jene Melodien enthält, erschien i. J. 1609. Nicht mindere, vielleicht höhere Bedeutung hat das um einige Jahre ältere ebenfalls 4stimmige Choral-Gesangbuch des vormaligen Thomas-Kantors in Leipzig, Sethus Calvisius (Kalwitz), zu Gorsleben geboren, da, wo die „Sachsenlücke“, von der „Sachsenburg“ bewacht, den Weg eröffnet aus dem innern Thüringen in die „goldene Aue“. — Das älteste evangelische Gesangbüchlein, das sogenannte Enchiridion, erschien zu Erfurt 1524 in zwei Ausgaben.*) Eines der bezüglich der Melodien besten Gesangbücher ist das Erfurter vom Jahr 1663; es wurde von dem Senior Nikolaus Stenger herausgegeben, der auch für den Schulgesang durch eine Anleitung zum Singen Sorge trug.

Zwei Sammlungen von Kirchen-Musik, das gothaische Kantional und das Florilegium Portense, beide äufserst wertvoll, gehören ebenfalls Thüringen an, das erste durch Herausgeber, Druckort und gröfsten Teil des Inhalts; das andere durch den Herausgeber E. Bodenschatz, den Kantor der berühmten Fürstenschule Schulpforta. — Das gothaische Kantional vertritt in seinem Inhalte die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vornehmlich in der Zeit des 30jährigen Kriegs, in dem protestantischen Thüringen herrschende musikalische Richtung. Es enthält in seinen 1646 und 1648 zu Gotha gedruckten 3 Teilen 321 4- und 5-stimmige Vokalsätze in Partitur. Von 43 namhaft gemachten Tonsetzern mit zusammen 269 Sätzen gehören durch Geburts- oder Wohnort oder beides folgende 20 (mit 187 Sätzen) dem Thüringer Lande an: M. Altenburg, Biereige, Bischoff, Bodenschatz, Calvisius, Cramer, Dedekind, Dilliger, Eccard, Faber, M. Frank, Hartmann, B. Helder, Joachim à Burgk, Krause, Leisring, M. Praetorius, Steuerlein, Thüring, M. Vulpius. Die am meisten vertretenen sind M. Frank (mit 30) und B. Helder (mit sogar 56 Sätzen). Dann folgen J. à Burgk (mit 24), und M. Altenburg (mit 15 Sätzen). Bartholomäus Helder war Pastor in dem Dorfe Remstedt bei Gotha, und ist vielleicht der Herausgeber der Sammlung. Die nicht-thüringischen Komponisten sind Deutsche, Italiener und Belgier. — Die Kompositionen, meistens mit deutschem Text, kurz und einfach, und darum für die Gottesdienste geeignet, waren von den damals (und früher) in Thüringen blühenden Schülerchören (Gregorianschülern) leicht zu bewältigen.

Auch einen Verband zwischen Dichter und Komponisten, wie sie später in Königsberg in Preufsen, und, noch später, wie der Leser gesehen, in Nürnberg bestanden, hat Thüringen aufzuweisen, den ältesten dieser Art. Joachim à Burgk und J. Eccard setzten die geistlichen Lieder Ludwig Helmbolds in Mühlhausen.

Von den zahlreichen thüringischen Schriftstellern, welche im 16. oder 17. Jahrhundert geschrieben, beschränke ich mich zu nennen: die Agricolas, die Avenarius, Henning, Dedekind, Faber, Martin, Heinricius, Nik. Stenger u. s. w.

Wo ein solch reger Sinn für die Kunst heimisch war, da mufste auch das Orgelspiel mit Eifer gepflegt werden. Dies geschah denn auch in der besondern einfachen und sinnigen Weise, wie Land und Leute und Verhältnisse bedingten, wobei der Umstand nicht unerheblich mitwirkend war, dafs im Lande viele Pastoren lebten, die in jüngeren Jahren als Schulmeister und Organisten thätig gewesen. Ein gemütlich ernster, an die Sache hingegebener Sinn, verbunden mit der Richtung auf Wohlklang und Verständlichkeit, ist allen thüringischen Orgelmännern, die wir kennen, eigen, wenn auch die Kunststufen, auf denen die einzelnen stehen, an Höhe verschieden sind. Der Stil bleibt überall derselbe. Nur einer — H. Buttstedt — sondert sich durch eine gewisse Verweltlichung ab; ein anderer, J. S. Bach, ist — Welt-Organist.

*) Ein bis zur Täuschung gelungenes Faksimile dieses Drucks, von Ph. Wackernagel nach dem nunmehr verlorenen Strafsburger Exemplar besorgt, gab unter Karl Reinthaler das „Martinsstift“ zu Erfurt heraus.

Eine Gruppierung der Künstler läfst sich also nicht wohl nach der vorhandenen oder nicht vorhandenen inneren Verwandtschaft, sondern nur nach gewissen äufseren Verhältnissen aufstellen. Als solche bieten sich dar: Familienverwandtschaft, Amtsnachfolge, Wohnort u. s. w. — Billig steht die Familie Bach zuerst!*)

Heinrich Bach, zu Wechmar am 16. September 1615 geboren, ist der Nestor der thüringischen Orgelspieler. Er war der Sohn von Hans, der Enkel von Veit Bach,**) und der Schüler seines älteren Bruders Johann, der weiter unten näher bezeichnet wird. Er wurde 1641 Organist in Arnstadt, und starb hier am 10. Juli 1692. — Das einzige auf uns gekommene Choralvorspiel von Heinrich B. „Erbarm dich mein, o Herre Gott"***) ist hinreichend, seine Bedeutung als praktischer Orgelmann darzulegen. Die erste Zeile der Melodie dient als Motiv und erklingt in dem gesamten Umfange der Orgel, in der höchsten Oktave des Manuals, und in den tiefsten Tönen des Pedals.

Heinrich B. hinterliefs zwei Söhne: J. Christoph und J. Michael, beide in Arnstadt geboren, jener um 1643, dieser am 9. August 1648; beide sind Zöglinge des Vaters.

Joh. Christoph wurde 1665 als Organist nach Eisenach berufen, und lebte hier in bescheidenen Verhältnissen und aufserhalb Thüringens wenig gekannt, bis zu seinem Tode am 3. März 1703. Gebührende Würdigung erfuhr er erst, als die zu Anfang dieses Jahrhunderts unter Sebastian B. Namen gedruckte prächtige Motette „Ich lasse dich nicht" als sein Werk bekannt wurde. — Seiner grofsen Bedeutung als Vokal-Komponist entsprechen jene 44 kurzen Choralvorspiele, „welche bei währendem Gottesdienste zum Präambulieren gebraucht werden können" nur wenig, da sie den Eindruck wenn nicht von Unfertigem, so doch von Kleinigkeiten machen. Die Form der Choralfuge ist überwiegend, doch stehen an Stelle der eigentlichen Aus- und Durchführung gewöhnlich inhaltsleere Zwischensätze, Terzengänge, die keinem andern Zwecke, als dem der Verlängerung dienen. Der Orgelpunkt wird fast regelmäfsig in jedem Stück angewendet. Der 3stimmige Satz verdichtet sich zuweilen zum 4stimmigen, auf so lange, als es eben angeht.*) Fugierte Choral-Einsätze, wie sie hier vorliegen, mufsten damals in jedermanns Kopf und Hand sein; man begegnet ihnen überall; sie sind mehr das Mittel zur Erlangung, als ein Beweis von dem Besitz kontrapunktischer Fertigkeit — eine Vorlage und Schablone, zu zeigen, wie es gemacht wird. Und so mag Christoph Bach diese Sätze unmittelbar beim Unterricht für seine Schüler geschrieben haben, um die fugierten Einsätze in Kopf und Hand derselben zu bringen. Andere und höhere Bedeutung hat das frei geschriebene Präludium mit Fuge „in Dis",**) wennschon hierbei die Intention weniger auf die Orgel, als auf das

---

*) Ich folge hierbei wesentlich dem Herrn Professor Dr. Ph. Spitta.

**) Veit Bach, ein Bäcker, geboren um 1550 zu Wechmar, hatte sich auf seiner Wanderschaft in Ungarn niedergelassen, kehrte aber, religiösen Verfolgungen zu entgehen, noch vor dem Abschlusse des 16. Jahrhunderts nach seinem protestantischen Heimatsorte in Thüringen zurück. Sebastian Bach erzählt von ihm, seinem Ur-Ur-Grofsvater, er habe sein „Cythringen" mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Dies mandolinenartig gestaltete Instrument mit flachem Boden, mit 4 in den Quartsexten-Akkord gestimmten stählernen Saitenpaaren und mit stählernen Bünden, war noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts das Lieblings-Instrument der thüringischen Müller und deren „Mahlgäste", der Bäcker und Mehlhändler. Die Saiten werden mit den Fingern der rechten Hand gerissen, zum Teil aber auch durch festes Aufsetzen der Finger der linken Hand, durch Anschlagen an die stählernen Bünde, zum Erklingen gebracht. Der Ton ist leis und lispelnd, gerade so ätherisch, wie das Mühlengeklapper materiell. — Veit Bach starb am 8. März 1619. Sein Sohn Hans, der Vater Heinrichs und der Urgrofsvater Sebastians, ist um 1580 zu Wechmar geboren. Hier sefshaft als Teppichweber, durchwanderte er mit seiner Geige die thüringischen Ortschaften, belebte mit seiner Musik und muntern Laune die Kirmsen und Hochzeiten, und war, eine volkstümliche Figur, überall gern gesehen. Er starb an der Pest den 26. Dezember 1627.

***) Beisp.-Samml. Nr. 101.

*) Beisp.-Samml. Nr. 102.

**) Beisp.-Samml. Nr. 103. — Dieses interessante Stück verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Professor Dr. Faifst in Stuttgart.

Klavier gerichtet ist. — Zu Christoph Bach Nachfolger wurde der Organist bei St. Michael in Erfurt: Bernhard Bach, ein Sohn von Aegidius Bach gewählt. — Von Christophs 4 Söhnen starb der älteste, Nikolaus, am 4. November 1753 als Organist in Jena; der dritte, Friedrich, 1730 als Organist zu Mühlhausen. Der zweite und vierte, J. Christoph und J. Michael, verliefsen ihre thüringische Heimat; der eine ging als Klavierlehrer nach England, der andere als Orgelbauer nach Schweden. —

Der jüngere Sohn von Heinrich und Bruder Christoph Bachs war Michael, der nachmalige Schwiegervater von Sebastian Bach. Er starb als Organist und Gemeindeschreiber zu Amt Gehren im Jahre 1694. — Von seinen zahlreichen Choralvorspielen — L. Gerber besafs deren 72 — sind mir folgende 5 bekannt geworden*): „Allein Gott in der Höh sei Ehr — In dich hab ich gehoffet, Herr — Wenn mein Stündlein vorhanden ist**) — Dies sind die heiligen zehn Gebot — Nun freut euch, lieben Christen g'mein," — durchgeführte Choräle von verschiedenartiger innerer Anordnung. Bei dem 1. leitet eine Fuge über die Anfangs-Zeile auf dem Rückpositiv ein, dann folgt der erste Teil des Chorals einfach 4stimmig gesetzt, auf dem Oberwerk; zugleich mit den Manualen wechseln in angegebener Art zeilenweis fugierte Behandlung und einfachster Choralsatz im 2. Teile. Diese Form, reich an Abwechselung, für den Hörer interessant und fesselnd, für den Spieler reiche Gelegenheit, Kunst und Instrument zu zeigen, hätte von Seiten der Komponisten mehr Nachahmung verdient, als sie gefunden. In dem 3. Stück wird nach vorausgegangener Einleitung der Cantus firmus in der Art durchgeführt, dafs das Pedal dem Diskant die Wiederholung des 1. Teils abnimmt, wogegen es im 2. Teil jede einzelne Zeile wiederholt, nachdem das Manual sie vorausgebracht. In der Stimmenführung und Technik kommt Michael mit feinem Vater überein, vielleicht,

*) Durch die Güte des Herrn Musikdirektor Frankenberger in Sondershausen.

**) Beisp.-Samml. Nr. 104.

dafs er mehr Glätte besitzt. Die Modulation folgt dem Gange der Zeit: das mixolydische „Dies sind die heiligen zehn Gebot" wird als Gdur behandelt. Im übrigen ist alles ungesucht, fafslich, orgelmäfsig, kirchlich.

J. Bernhard Bach, der Nachfolger Christophs in Eisenach (1703), ein Sohn von Aegidius Bach, ist am 23. November 1676 zu Erfurt geboren. Im Orgelspiel der Zögling seines Vaters, wurde er zunächst Organist bei der Kaufmänner Kirche in Erfurt, dann (1699) in Magdeburg, endlich (1703) in Eisenach. Hier starb er am 11. Juni 1749. Acht seiner Choralvorspiele von kirchlicher Haltung und verschiedener Form sind bis jetzt aufgefunden: 1—3 „Wir glauben All an Einen Gott", — 4. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ"*) — 5. „Vom Himmel hoch, da komm ich her" — 6. „Christ lag in Todes Banden" — 7. „Jesus, Jesus, nichts als Jesus" (Gmoll) — 8. „Helft mir Gottes Güte preisen". — Aufserdem finde ich noch in einer älteren thüringischen Handschrift 3 Fugen unter dem Namen Bernhard Bach; es kann dies auch der Ordruffer sein, dessen Klaviersachen geschätzt waren. Diese Fugen enthalten nichts, was sie der Orgel entschieden zuwies. Die bessere habe ich in der Sammlung mitgeteilt.**) —

Bernhard Bachs Sohn, Ernst, am 28. Juni 1722 zu Eisenach geboren, war Advokat in Eisenach und — erst Stellvertreter, dann Nachfolger seines Vaters — Organist in Eisenach. In diese Stelle trat er auch wieder ein, als er 1758 nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Weimar (als Konzertmeister) von da wieder nach Eisenach zurückkehrte.***) Bei seinem Ableben (1781) folgte ihm sein Sohn Ludwig im Amte, so dafs die Hauptkirche Eisenachs seit 1665, länger als ein Jahrhundert, nur Organisten aus der Familie Bach besafs. Eine 3stimmige Fuge von regelrechter Haltung und flüssiger Modulation ist alles, was ich von Ernst Bach kenne. Technische Arbeit, Anlage und Durchführung

*) Beisp.-Samml. Nr. 105.

**) Beisp.-Samml. Nr. 106.

***) In demselben Jahre (1758) und noch in Weimar schrieb er die Vorrede zu Jakob Adlungs „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit."

verraten eine geübte Hand, die ein klarer Denker führt.

Johann Sebastian Bach erwähne ich, aufrichtig gesagt, hier nur, um ein bisher noch unbekanntes Choralvorspiel von ihm mitzuteilen.*) Er stammt ab von dem mittlern Sohn Hans Bachs, Christoph, der nicht verwechselt werden darf mit dem berühmten Eisenacher. Diesem Christoph, der, am 19. April 1613 zu Wechmar geboren, am 14. September 1661 nach mancherlei Aufenthaltswechsel als gräflicher Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt starb, wurde am 22. Februar 1645 ein Zwillingspaar: Ambrosius und Christoph, geboren.**) Ambrosius fand 1667 eine Anstellung zu Erfurt als Rats-Musikant, siedelte aber 1671 nach Eisenach über; hier wurde ihm am 21. März 1685 J. Sebastian geboren. — Wer sich allseitig unterrichten will, was aus diesem Kindlein wurde, sei auf Ph. Spittas „Johann Sebastian Bach“ (2 Bde., Leipzig) verwiesen.

Von den Schülern Sebastian Bachs, welche aus Thüringen stammen, sind zu nennen:

Tobias Krebs, der Vater des berühmten Ludwig, ist in dem weimarischen Dorfe Heichelheimb am 7. Juni 1690 geboren. Bereits Organist in Buttelstedt, studierte er weiter bei G. Walther und S. Bach in dem nahegelegenen Weimar.

Joh. Caspar Vogler, im Mai 1698 zu Hausen bei Arnstadt geboren, war seit 1721 Hof-Organist, seit 1735 auch Bürgermeister in Weimar. Er starb um das Jahr 1765. Was mir an Choralvorspielen von ihm bekannt ist, geht über das Mittelmäſsige nicht hinaus.

Heinrich Nikolaus Gerber, der Vater des Lexikographen E. L. Gerber, war Hof-Organist zu Sondershausen. Er ist am 6. September 1702 zu Wenigen-Ehrich im Sondershäusischen geboren, vom Kantor Irrgang in Bollstedt im Orgelspiel vorgebildet und seit 1721 von dem Organisten Eccolt*) zu Sondershausen weiter unterrichtet. 1725 ging er zum Studium der Rechte nach Leipzig, von Sebastian Bach im Klavierspiel und Generalbass zum Schüler angenommen. 1731 erhielt er das obgenannte Amt zu Sondershausen und verwaltete es bis zu seinem Tode (d. 6. August 1775). Von den Kompositionen, die sein Sohn aufzählt, sind mir nur die beiden Präludien in Cdur und Cmoll bekannt geworden. Gute Arbeit und freie Auffassung charakterisieren diese beiden klaviermäſsig lebhaften Stücke, von denen besonders jenes in Cmoll den recitativischen Stil in den Phantasien S. Bachs mit Geist nachahmt.

Ludwig Krebs, am 10. Oktober 1713 zu Buttelstedt geboren, wurde 1726 Zögling der Thomas-Schule zu Leipzig und Schüler Sebastian Bachs. 1737 erhielt er ein Organisten-Amt in Zwickau, später in Zeitz; 1756 wurde er Hof-Organist in Altenburg; hier starb er i. J. 1780. Eine fast vollständige Sammlung seiner phantasiereichen, harmonisch oft überraschenden, dabei aber freilich nicht jederzeit von einer strengen Selbst-Kritik in Erfindung und Arbeit zeugenden Orgel-Kompositionen ist soeben im Druck erschienen.**) — Zwei Söhne Ludwigs: Ehrenfried Christian Traugott und J. Gottfried, der eine Hof-Organist, der andere Hof-Kantor zu Altenburg, waren beide tüchtige Kirchen-Musiker. Traugott gab 1787 Veränderungen über 6 Choralmelodien heraus, in denen man die Arbeit eines gründlichen Harmonikers, geschickten Arbeiters und eines Organisten von Geschmack erkennt.

J. Philipp Kirnberger aus Saalfeld, wo er am 24. April 1721 geboren wurde, war Schüler von Peter Kellner in Gräfenroda und Nikolaus Gerber in Sondershausen, bevor er (1739) in Seb. Bachs Schule kam. Er wirkte mehr durch Vorschrift, denn durch Vorbild. Sein positiv geschriebenes Hauptwerk

---

*) Beisp.-Samml. Nr. 107. — Von dem Herrn Professor Dr. Spitta in Berlin mir zu dem Zweck freundlichst überlassen.

*) Ein älterer Sohn des Arnstädter Christoph ist Georg Christoph, geb. am 6. September 1642 zu Erfurt, war Schuldiener in Heinrichs bei Suhl, dann (1668) Kantor zunächst in Themar, zuletzt in Schweinfurt, wo er am 24. April 1697 starb. Er ist der Stammvater der fränkischen Bache.

*) J. Valentin Eccolt, aus Werningshausen bei Erfurt gebürtig, erhielt seine organistische Ausbildung in Gotha und Erfurt. Er war in Sondershausen der unmittelbare Amts-Vorgänger von Nikolaus Gerber.

**) Magdeburg, bei Th. Heinrichshofen.

„die Kunst des reinen Satzes“, das er als Hof-Musikus der Prinzessin Amalia von Preufsen in den Jahren 1774 und 1776 zu Berlin herausgab, diente lange Zeit und mit Erfolg als das am meisten benutzte Unterrichtsbuch, und hat in der That den reinen Satz, dieses wesentlichste Stück des Choralspiels, erhalten helfen. VIII Fugues pour le Clavecin ou l'orgue, 1777 gedruckt, sind nicht weiter hervorzuheben. — K. starb am 26. Juli 1788 zu Berlin.

Christian Kittel, der jüngste und zuletzt verstorbene Schüler Seb. Bachs, ist am 18. Februar 1732 zu Erfurt geboren. Er wurde, nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Langensalza, zum Nachfolger Jak. Adlungs an der Prediger-Kirche zu Erfurt ernannt. Eine volkstümliche, etwas bürgerlich-derbe Persönlichkeit wirkte er durch sein verständliches und ansprechendes freies Orgelspiel mehr auf das Volk, als irgend einer. Noch Jahrzehnte nach seinem Tode — er starb am 18. Mai 1809 — gedachten Kenner, wie Laien, vor allen Rinck mit Begeisterung seiner Improvisationen, die nach allem, was ich darüber hörte, weit über dem standen, was von ihm geschrieben und gedruckt worden ist. Umbreit, Rinck, Hässler, J. J. Müller, M. G. Fischer und viele andere Thüringer, namentlich Dorfschulmeister, waren seine Schüler.

Kittel führt uns zu den Organisten an der Prediger-Kirche in Erfurt, seinen Amtsvorgängern und Nachfolgern:

Johann Bach, geboren zu Wechmar am 26. November 1604 als der Sohn von Hans Bach, wurde 1635 Rats-Musikant und 1647 auch Organist an der Prediger-Kirche. Er starb am 13. Mai 1673. Kompositionen von ihm sind bis jetzt noch nicht aufgefunden worden. Seiner Zeit das Haupt der Bach-Familie, wurde Erfurt durch ihn ein Hauptsitz und Versammlungspunkt derselben, die sich aufserdem noch in Arnstadt und Eisenach ausbreitete. Der jüngere Sohn Johanns, Aegidius, (geboren den 9. Februar 1645, gestorben 1717) folgte dem Vater in der Ratsmusikantenstelle, bis dahin war er Organist bei St. Michael in Erfurt; in der Prediger-Organistenstelle dagegen wurde Johanns Nachfolger

Joh. Effler, der tüchtige Vorgänger Michael Bachs in Amt Gehren. Ihm folgte bei seinem Weggange nach Weimar 1678

Johann Pachelbel, und diesem (1690)

Nikolaus Vetter, geb. am 30. Oktober 1666 zu Königsee, ein Schüler J. Pachelbels und (vorher) G. C. Weckmanns in Nürnberg, ging schon des folgenden Jahres als Regierungs-Advokat und Hof-Organist nach Rudolstadt. Hier starb er nach 1710. Seine mit gewandter Hand und verständlich gearbeiteten Choralvorspiele, die in der Regel auf die erste Melodiezeile sich gründen, tragen mehr den allgemeineren thüringischen Typus, als den spezielleren Pachelbels.*) — Einer Doppelfuge in Amoll liegen zwei charakteristische Motive zum Grunde; das vorwaltende frische Leben in der harmonisch mannigfaltigen Durchführung wird einigemal durch unmotivierte Einschnitte gestört.

Heinrich Buttstedt, ebenfalls ein Schüler J. Pachelbels und mit N. Vetter in einem und demselben Jahre geboren (1666, am 25. April), folgte. Er war gebürtig aus dem Erfurt nahegelegenen Bindersleben, demselben Orte, wo vor wenigen Jahren eines der letzten Glieder der Bach-Familie als tüchtiger Landwirt und Orgelspieler starb. — Bekannter als durch seine Klavier-Kompositionen, die übrigens seiner Zeit sehr geschätzt wurden, ist Buttstedt durch seine „dem neu eröffneten Orchester (Matthesons) entgegengesetzte Schrift: „Ut mi sol
re fa la“
die er 1717 zu Erfurt drucken liefs, und durch die sofort darauf erfolgte mehr als geharnischte Antwort des kampflustigen Mattheson: „Das beschützte Orchester“ (ebenfalls 1717) geworden. In dieser Schrift Matthesons erhielt die öfter angegriffene 6silbige Solmisation, welche Buttstedt in Schutz genommen hatte, den Todesstofs. — Bezüglich seiner Orgelkompositionen mufs Buttstedt mit Vorsicht beurteilt werden, will man ihm nicht unrecht thun; denn es sind viele seiner passagenreichen Klavierwerke in handschriftliche

*) Beisp.-Samml. Nr. 108 und 109.

Sammlungen für die Orgel übergegangen, wo sie unter der übrigen Gesellschaft freilich nicht den günstigsten Eindruck machen. Was er für die Orgel schrieb, hebt sich, ohne den fertigen Klavierspieler zu verleugnen, von selbst aus dem Übrigen heraus. So z. B. eine Durchführung der (verzierten) Melodie „Nun komm der Heiden Heiland“, eine zweite: „Gottes Sohn ist kommen“,*) mit gewandt und frei geführter Manual-Begleitung des im Pedal liegenden Cantus firmus; ferner eine Choralfuge „Gelobet seist du, Jesu Christ“.**) Bei der Choral-Durchführung „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, hat er ein hüpfendes Begleitungs-Motiv passender angewandt, als J. Pachelbel ein ganz ähnliches bei dem Sterbeliede „Es ist gewisslich an der Zeit“. — Der mit Talent begabte B. ist sich über sein Wollen und Sollen nie klar geworden; sonst hätte er, der galante Klavier-Komponist, sich niemals zu einem Verteidiger der Solmisation aufwerfen können. Er starb am 1. Dezember 1727.

Magister Jakob Adlung, in dem eben genannten Bindersleben am 14. Januar 1699 geboren, hatte sich den wissenschaftlichen und sprachlichen Studien auf den Universitäten Erfurt und Jena gewidmet, und an dem letztgenannten Orte den musikalischen Unterricht von Nikolaus Bach fleifsig benutzt. Bei seiner Rückkehr nach Erfurt wurde er als Lehrer am Ratsgymnasium und als Organist an der Rats-Kirche (der Prediger-K.) angestellt. 1741 erhielt er dazu eine Professur an der Universität — nicht ohne einiges Bedenken gelehrter Böotier. — Adlung war vorzugsweise Gelehrter; seine musikalischen Schriften geben Zeugnis von einem ausgebreiteten gründlichen Wissen. Zugleich war er gesuchter Lehrer. Sein Orgelspiel war, nach den von ihm hinterlassenen Choralvorspielen zu urteilen, kirchlich einfach, ansprechend, anspruchslos. — Durch die von ihm selbst oder nach seinem Tode von einem andern herausgegebenen verschiedenen Schriften wirkte er bei ihrer grofsen Verbreitung

*) Beisp.-Samml. Nr. 110.

**) Beisp.-Samml. Nr. 111.

in weiten Kreisen auf das Vorteilhafteste; sie werden heute noch vielfach als zuverlässige Quellen benutzt. Die bedeutendsten darunter sind:

„Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit (Erfurt 1756), mit einem Vorwort von dem weimarischen Kapellmeister Ernst Bach (Bernhard B.s Sohn), und in 2. Auflage herausgegeben von A. Hiller (Leipzig 1783).

„Musica mechanica organoedi“, mit Fr. Aricolas Zusätzen 6 Jahre nach Adlungs Tode (5. Juli 1762) von Lorenz Albrecht in Langensalza herausgegeben. Dieses Werk befafst sich nur mit Instrumenten- und Orgelbau, die „musikal. Gelahrtheit“ dagegen handelt von fast allen Gegenständen der musikal. Wissenschaft.

Adlung verlor seine umfangreiche Bibliothek samt seinen Manuskripten durch einen grofsen Brand. Eines der letzteren, eine „Anleitung zum Phantasieren“*) ist durch eine Kopie, die ein Schüler Adlungs davon genommen, erhalten geblieben. Dieses Buch giebt, aufser vielen Bemerkungen über das Orgelspiel, ausführliche Anleitung, die Harmonien in verschiedenartige Figuren zu zerlegen.

Adlungs nächster Nachfolger wurde der oben schon erwähnte jüngste Schüler Seb. Bachs: Christian Kittel. Diesem folgte (1809) sein eigener Schüler Michael Gotthardt Fischer aus Alach, der, an den Füfsen gelähmt, seit 1817 von seinem nachmaligen Amts-Nachfolger Ludwig Ernst Gebhardi (aus Nottleben) vertreten wurde.

Von noch ungenannt gebliebenen Organisten an anderen Kirchen Erfurts mufs ich Armsdorff, G. Walther und G. H. Reichardt hier erwähnen.

Andreas Armsdorff ist geboren zu Mühlberg bei Erfurt am 9. September 1679; er starb, nur wenig über 20 Jahre alt, am letzten Tage des Jahres 1699. Auf die grofse Beliebtheit seiner anspruchslos einfachen, von weicher Färbung angehauchten Choralvorspiele**)

*) In meinem Besitz.

**) Eines davon im Becker-Ritterschen „Orgel-Archiv“ I, 11.

läfst sich aus den zahlreichen Kopien schliefsen, denen man noch in der 1. Hälfte dieses Jahrhunderts überall in Thüringen begegnete.

J. Gottfried Walther, ein geborner Erfurter — sein Geburtstag fällt auf den 18. September 1684 — erhielt seine musikalische Ausbildung von den Erfurter Organisten Bernhard Bach, J. Andreas Kretzschmar und Jakob Adlung. Im J. 1702 zum Organisten an die Thomas-Kirche in Erfurt berufen, verliefs er die begonnene juristische Laufbahn, widmete sich den musikalischen Studien, übte das Orgelspiel, las die musikalischen Schriften, komponierte und machte Reisen zu auswärtigen Orgelmeistern. 1707 ging er als städtischer Organist nach Weimar; in demselben Jahre vertauschte auch Seb. Bach sein bisheriges Domicil Arnstadt mit Mühlhausen, um schon im nächsten Jahre nach Weimar nachzufolgen. Walther starb zu Weimar am 23. März 1748, also 2 Jahre vor S. Bach. Seine uns hinterbliebenen Werke bestehen in dem bekannten, mit ungemeinem Fleifse gearbeiteten Lexikon und zahlreichen Orgel-Kompositionen verschiedener Art, deren fast ein jedes ein kleines Kunstwerk zu nennen ist. Diese Arbeiten zeigen vielen von J. Pachelbel gegenüber mehr Geschlossenheit, Einheit, Individualität bei zweckmäfsigem geringerem Umfange. Walther verlegt die kontrapunktische Kunst nicht, wie Pachelbel, vor, sondern in die Durchführung des Chorals, dem er auch meistenteils das Material dazu entnimmt. Innere Gleichmäfsigkeit und äufsere Übersichtlichkeit, vor allem Wohlklang sind überall vorhanden. Was einer grofsen Anzahl dieser Tonschöpfungen vor allem Dagewesenen und vor vielem, was noch gekommen, einen entschiedenen Vorzug sichert, das ist der individuelle, oft seelische Ausdruck einzelner Sätze, der sich öfter zum wirklichen Ausdruck des Liedes erhebt, ja den Satz selbst zum Liede macht.*)

Wie Pachelbel, so legt auch Walther den Cantus firmus zumeist in die Ober-, selten in eine Mittelstimme, öfter dagegen ins Pedal, und zwar — wie jener — nicht immer unter einem erkennbaren Grund; daher denn Sätze dieser Art etwas Nüchternes und Gemachtes haben.

*) Beisp.-Samml. Nr. 112 bis 116.

An Verschiedenheit der Formen und Reichtum der Tongruppierungen übertrifft Walther Pachelbel bei weitem, doch geht ihm dieser wieder in freieren Formen, z. B. in der Ciacona, in ernster Gröfse vor.

Georg Heinrich Reichardt, Organist und Rektor bei der Kaufmänner-Gemeinde in Erfurt, daselbst den 10. November 1715 geboren, gehört zu den nicht allzuhäufigen Künstlern, die bei gründlicher Durchbildung und einem ausgebreiteten Wissen in vollkommener Hingebung an ihren Beruf weiteren Kreisen in eben dem Mafse nützlich, als sie selbst bescheiden und anspruchslos sind. Ein Schüler von Adlung, anscheinend bedeutender als Orgelspieler, denn dieser, übte er einen nachhaltigen Einflufs auf die thüringische Organistenschule durch Unterricht, Vorbild, durch seine kirchlichen, gut gearbeiteten und kernhaften Kompositionen, besonders durch seine fugierten Trios,*) durch seine reichhaltige Bibliothek. — Seinen Geburtstag erfuhr ich durch den ihm von seinen Kollegen und Schülern gestifteten Grabstein, der, ehemals an der äufseren Kirchenwand befestigt, jetzt mit getilgter Aufschrift (nur die Jahrzahl ist ohne Schuld des restaurierenden Architekten stehen geblieben) einen Teil des innern Pflasters bildet! Reichardt starb am 6. Juli 1789.

Noch sind folgende thüringische Organisten als von Bedeutung zu nennen:

J. Rudolph Ahle, seit 1649 Organist, seit 1661 auch Bürgermeister in seiner Vaterstadt Mühlhausen, ist geboren am 24. Dezember 1625. Er studierte in Erfurt, bekleidete hier (seit 1646) einige Jahre die Organisten-Stelle an der St. Andreas-Kirche, und kam dann nach Mühlhausen in die obgenannten Ämter. Er starb 1673. Sein einziger Sohn, Georg, nachmals einer der fruchtbarsten und beliebtesten Vokal-Komponisten, folgte ihm bei der Kirche St. Blasii. — R. Ahles Orgel-Kompositionen schliefsen

*) Meistens in meinem Besitz.

sich der Zeit nach an diejenigen von Kindermann und Scherer an, gehören also in die Periode, in welcher, um es kurz zu sagen, bezüglich der harmonischen Grundsätze die Komponisten in sich selbst am unklarsten waren. Daher die Schroffheiten, denen man in den Gesängen Rudolf A.s, der im allgemeinen dem Fortschritt huldigte, begegnet. Auf der Orgel wehrte die (zweifelhafte) Temperatur den zu kühnen Übergriffen, und drängte die Modulation einigermafsen nach dem zu überwindenden Standpunkte zurück; doch bewegt sich auch hier — die Choralbearbeitungen ausgenommen — Ahle auf einem ziemlich freien harmonischen Felde. Im übrigen strebt er, wie die Terzengänge zeigen, nach Wohlklang; die Figuration läfst an Mannigfaltigkeit, die Bildung der Motive an Kennzeichnendem zu wünschen übrig. Die Sachen haben sämtlich etwas Primitives. — Die Choralvorspiele behandeln aufser dem Magnificat und einigen lateinischen Hymnen nur deutsche Gesänge aus der ersten Zeit der Reformation. —

Die harmonische Behandlung der freien Orgelsätze ist mit Beziehung auf das alte System die folgende:

1. Toccata ex Clave D: Dmoll mit b, bei den Schlüssen grofse Terz, moduliert nach Amoll. Die urspr. Toccatenform ist unter der übrigens freien Behandlung noch zu erkennen.*) — 2. Ad Jonicum Durett à 4 voc. ex C: wie die „con durezza“ überschriebenen Sätze von Frescobaldi. — 3. Fuga ex Clave E: phrygisch, jedoch nicht unter durchgängigem Meiden der grofsen Obersekunde; die Modulation neigt nach Amoll. — 4. Fuga ex Clave GH: Im Gegensatz zu seinen sonstigen modernen Neigungen verlegt hier, beim Mixolydischen, Ahle den Gefährten nach alter Weise in die Unter-Dominante; eine Ausweichung nach D♯ ist vorübergehend. Briegel, in dem benachbarten Gotha, Ahles Zeitgenofs, opfert beim 7. und 8. Ton (dem Mixolydischen) seine Neigung für das Alte zu gunsten des modernen Gdur, läfst auch die dazu gehörige Ausweichung nach Ddur nicht fehlen. — 5. Fuga ex Clave A. Hier wird die buchstäbliche Versetzung des Motivs geflissentlich vermieden. Der Führer ē c ē a kommt in dieser Gestalt in den verschiedenen Stimmen 5mal vor, dann erst erscheint er als Gefährte, aber nicht in normaler Bildung sondern entweder so: h h h e, oder so: h gis h e, — Ahle wollte eben g vermeiden.

Mühlhausen erhält Ahles Andenken in Ehren lebendig durch seine in den Kirchen heimisch gebliebenen Melodien,**) deren einige, nicht ohne Veränderung, weitere Verbreitung gefunden haben, wie u. a. „Liebster Jesu, wir sind hier“ und „Es ist genug“.

Das, was der Vokalkomponist Georg Ahle für die Orgel hinterlassen, ist, soweit es mir bekannt geworden, Mittelgut.

Johann Heuschkel, den weder Walther noch Gerber nennt, war jedenfalls ein Thüringer, wie die drei gut gearbeiteten Choralvorspiele, die ich von ihm besitze, nach Fundort (in Suhl und bei Walther) und Arbeit bezeugen. Der nachmalige hildburghausensche Hof-Organist Peter Heuschkel (geb. am 4. Januar 1773 zu Harras bei Schlofs Heldrungen) war vielleicht ein Nachkomme.

Freisinniger, aber weniger eingehend in seinen Arbeiten erscheint J. Ernst Pestel, seit 1687 Hof-Organist in Altenburg, wahrscheinlich als Nachfolger seines Lehrers J. Ernst Witt. Er war i. J. 1659 zu Berka bei Weimar geboren, und erhielt seine Schulbildung in Altenburg.

Christian Friedrich Witt, Sohn des ebengenannten Hof-Organisten Ernst Witt zu Altenburg, geb. um 1680, studierte auf Kosten des Herzogs von Gotha, Friedrich I., in Wien und Salzburg. Nachmals wurde er Hof-Organist, 1713 Kapellmeister in Gotha. Er starb schon im April 1716. Seine wenigen Choralbearbeitungen gehen nicht über das gewöhnliche hinaus; dagegen zeugt sein i. J. 1715 zu Gotha gedrucktes Choralbuch mit bezifferten Bässen („Psalmodia sacra“) im harmonischen Teil von der gediegenen und gründlichen

*) Beisp.-Samml. Nr. 117.

**) Die noch in den Kirchen Mühlhausens gebräuchlichen Melodien R. Ahles findet man in „Choralmelodien für das Mühlhäuser Gesangbuch — herausgegeben von B. F. Beutler u. G. Chr. Hildebrand (Mühlh. 1834)“ unter den Nummern 7, 13, 18, 27, 28, 31, 32, 48, 51, 53, 56, 58, 63, 64, 65, 70, 76, 78, 84, 85, 86, 97, 117, 134, 140, 156, 186, 204, 220b — zusammen 29.

Ausbildung, die Witt in Salzburg und Wien empfangen. Marpurg erklärte noch i. J. 1761 das Werk für das beste Choralbuch, das er kenne. Ein Schüler von Witt ist der um 1750 verstorbene Hof-Organist Laurentius in Altenburg.

Die Schriften des Hof-Organisten Georg Andreas Sorge in Lobenstein nehmen zwar, wie auch seine Orgelkompositionen, keinen hervorragenden Rang ein, sie haben aber doch zu ihrer Zeit und in gewissen mittleren Kreisen manches Gute gewirkt. Das „Vorgemach der musikalischen Komposition“ (1747) und „der in der Rechen- und Meſskunst wohlerfahrene Orgelbaumeister“ (1773) sind seine verdienstlichsten litterarischen Arbeiten. Unter seinen einfach und anspruchslos gehaltenen Fugen befinden sich nicht wenige, die man angehenden Fugenspielern noch heute zur Übung empfehlen darf. — Sorge war geboren zu Mellenbach bei Amt Gehren im Thüringerwalde am 30. März 1703. Unter günstigen Jugend-Verhältnissen, die er gewissenhaft benutzte, erwarb er sich auſser musikalischen Fertigkeiten eine vielseitige wissenschaftliche Bildung, besonders in der Mathematik. — In seinem 19. Jahre wurde er Hof-Organist; als solcher starb er am 4. April 1778.

J. Peter Kellner, geboren zu Grafenroda (südwestl. von Arnstadt) am 24. Sept. 1705, ein Schüler von Schmidt in Zelle und Quehl in Suhl, wurde 1726 Organist in seinem Heimatsorte. Das wertvollste unter seinen Arbeiten ist ein Vorspiel in Esdur zu „Nun danket alle Gott“, das übrige ist mehr oder minder flach, und schlägt aus der feineren thüringischen Art ins Triviale. — Seinen Sohn, J. Christoph, geb. 1736, hat auſser ihm zugleich Georg Benda in Gotha gebildet; er wurde nachmals Organist in Cassel.

Ausgewanderte Thüringer.

Heinrich Albert, Dichter in Wort und Ton, und als solcher mit Simon Dach die Seele der Königsberger Dichterschule,*) wurde am 28. Juni 1604 zu Lobenstein geboren, verlebte aber seine Jugend in dem Hause seines Onkels, des berühmten Heinrich Schütz in Dresden, 1631 wurde er zum Organisten am Dom zu Königsberg, wo er sich seit einiger Zeit aufhielt, gewählt. Für die Orgel hat er anscheinend nichts, für Gesang dagegen verhältnismäſsig vieles geschrieben. Sein Hauptwerk „Arien oder Melodeyen etlicher, teils Geistlicher, teils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehrenlust dienender Lieder, in ein Positiv, Clavicembal, Theorbe etc. zu singen“ erschien in verschiedenen Heften in den Jahren 1640 bis 1650. Hervorgegangen aus einem Dichter- uud Sängerbündnis engerer Natur als diejenigen der Nürnberger und Rists mit seinen Sängern, zeigen diese Arien überall eine liebevolle Hingebung an die Lösung der Aufgabe, und ein tieferes Erfassen des Gegenstandes: sie haben einen höheren und bleibenderen Kunstwert. H. Albert war, wie schon gesagt, ein Zögling von H. Schütz, der aus Italien die Arie und das Recitativ mit nach Dresden gebracht hatte. Es konnte gar nicht anders sein: Albert muſste Einflüssen, die aus einer so nahe liegenden und naturgemäſs ihn berührenden Quelle kamen, notwendig folgen: somit schrieb er jene Arien (Einzelgesänge) und überdies eine Komödien-Musik, ein mnsikalisches Drama, zum Jubelfest der Königsberger Universität. In der Vorrede zum 1. Teil der „Arien“ giebt er Sängern Anleitung, wie sie die im „genere recitativo“ gesetzten Lieder, „so auf die meisten Sillaben Achtelnoten haben, singen sollen: nicht im Takt, sondern die Worte aussprechen ungefährlich wie in einer langsamen und deutlichen Erzählung“. — Über Alberts Ausübung seines Kirchenamts finden wir nichts aufgezeichnet; seine Bedeutung für die Organisten liegt in seinen im Gemeindegesange noch fortlebenden Choralmelodien, welche so manchem spätern Organisten gern

*) Simon Dach (Prof. der Poesie an der Universität Königsberg, geb. zu Memel den 29. Juli 1605, gest. zu Königsberg den 15. April 1659. — Robert Roberthin. — Valentin Thilo, Prof. der Rhetorik, geb. den 19. April 1607, gest. den 27. Juli 1662. — Joh. Stobäus, Schüler und (1627) Nachfolger von J. Eccard, als fürstl. Kapellm. gest. 1646. — Georg Mylius. — Martin Wolder.

benutzte Stoffe zu kirchlichen Bearbeitungen lieferten. Folgende Melodien sind jedem Leser im Original-Tonsatz zugänglich:

„Gott des Himmels und der Erden“ und „O Christe, Schutzherr deiner Glieder“, beide von H. Albert nach Wort und Ton; „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ und „Ich steh in Angst und Pein“, die Melodien zu S. Dachs Worten.*) Beides von Albert, Lied und Weise „Einen guten Kampf hab ich“, — ein Hauptlied!

Alberts schaffendes Talent war vorzugsweise auf einfachen, gemütvollen Ausdruck gerichtet, den die Not der Zeit eine weichere Färbung gegeben haben mochte; tiefere harmonische Berechnungen und künstliche Kombinationen lagen ihm fern. Er nahm die neuen Formen an, wie sie ihn sein Onkel gelehrt, in der Ausübung selbst blieb er deutsch, ja thüringisch. Wo er Eccard zum Vorbild nimmt, bleibt er im technischen Teil wie in Ernst und Kraft hinter diesem zurück. —

Ein zweiter Schüler von H. Schütz und ebenfalls ein Thüringer, war Matthias Weckmann aus Oppershausen, wo er 1621 geboren war. Als Orgel- und Klavierspieler bildete er sich bei Jakob Prätorius in Hamburg. Die Stelle eines Hof-Organisten in Dresden vertauschte er 1654 mit der des Organisten an der St. Jakobi-Kirche in Hamburg, in welchem Amt er, hochverdient um das musikalische Leben der Stadt, bis an seinen Tod (1674) verblieb. —

J. Nicolaus Hanff, 1630 zu Wechmar geboren, starb als Dom-Organist zu Schleswig im Jahr 1706. Mattheson, den er längere Zeit im Klavierspiel und in der Setzkunst unterrichtete, nennt ihn einen hauptehrlichen und geschickten Mann. Seine eigene Bildung hat er vielleicht von einem aus der Bach-Familie empfangen. G. Walthers Sammlerfleifse verdanken wir den Besitz einiger Choralvorspiele von Hanff. Sie gehören zu den besten aus jener, und übertreffen an Anlage und Inhalt viele aus neuerer Zeit, die sonst nicht gerade zu der „leichten Ware“ gehören. Überall begegnet man harmonischer Fülle, leichter und freier Bewegung, gediegener und fafslicher Arbeit, kirchlichem Ernst, orgelmäfsiger Fassung: alles Eigenschaften, denen die thüringischen Orgelkomponisten nachstrebten. Den Geschmack aber an einem verzierten Cantus firmus hat sich Hanff in Nord-Deutschland angeeignet. Ich will versuchen, einige dieser interessanten Tonstücke nach Anlage und Bau zu beschreiben:

„Auf meinen lieben Gott“. Statt einer längeren oder kürzeren fugierten Einleitung führen sieben unbegleitete Sechzehnteile im Diskant zum ersten Ton des Cantus firmus, womit zugleich eine ruhige Begleitung im Alt und Tenor anhebt. So setzen diese 3 Stimmen das Stück fort, der Diskant den Cantus firmus in Vierteln mit sangbaren Verzierungen in Achteln und Sechzehnteilen, der Alt und Tenor die Begleitung in Vierteln und Achteln. Das Pedal hat seine besondere Rolle: es tritt zu Ende des 3. Takts ein und übernimmt von der 2. Zeile an die Vorbereitung auf das, was 4 Viertel später der Diskant als eigentlichen Cantus firmus nachbringt, während es selbst zur mitbegleitenden Stimme wird. Die Harmonie ist modern, d. h. hier: sie entspricht dem harmonischen Sinne der Melodie in natürlicher Weise. —

Ach Gott, vom Himmel sieh darein — beginnt mit einer durch 7 Takte geführten 3stimmig fugierten Einleitung, wo schon der erste Eintritt des Gefährten andeutet, dafs der Komponist nicht die Absicht hat, den Choral, seiner Ur-Eigenschaft gemäfs, phrygisch zu behandeln. Die Hauptzüge sämtlich weisen auf Emoll; nur der Hauptschlufs benutzt den phrygischen Bafs: D E♯. Der Diskant führt, vom siebenten Takte an, den Cantus firmus, und zwar in halben Schlägen, die jeweilig in verzierende Sechszehnteile aufgelöst werden. Die 3 unteren Stimmen begleiten in chromatischen Viertelgängen. Chromatische Gänge bieten bei ihrer harmonischen Unbestimmtheit das beste Mittel, mit den alten Tonarten, die harmonisch nicht weniger unbestimmt sind, fertig zu werden.

Eine feste Burg ist unser Gott. Hier wird die Mehrzahl der Zeilen motivisch mit sich selbst begleitet; die dritte Zeile des

*) v. Winterfeld, „Evangel. Kirchengesang“, II, Musikal. Beisp. Nr. 66 bis 69.

2. Teils: h | c h a a | g („Lafs fahren dahin") hebt sich durch einfachsten Choralsatz aus den übrigen bewegten nachdrücklich heraus. Die Bewegung geschieht im 1. Teil in Vierteln mit durchgehenden Achteln, im Diskant mit verzierenden Sechszehnteilnoten untermischt. Im 2. Teil steigern sich Leben und Energie; gleich die erste Zeile hat heroischen Ausdruck in der Fassung erhalten: , in der zweiten wird die Figuration des Cantus firmus ausgedehnter, bemerkenswert ist die Ausfüllung des Quintensprungs c—g durch den Sechszehnteilgang: g a h c d e f | g; nun kommt die Choralmäfsige dritte! Von da an wächst das Leben in allen Stimmen und von allen Seiten: punktierte Viertel und Sechszehnteile mehren sich, die begleitenden Stimmen treten gegensätzlich und selbständiger auf; auch die Musik als solche wird selbständiger, indem sie, selbstbestimmend, Zeitdauer und Tonfolge der Melodie-Schritte erweitert und verlegt. Am Abschlusse übernimmt eine heroische Figur in punktierten Sechszehnteilen die Begleitung. — Aus dieser nur andeutend sich verhaltenden kurzen Analyse schon wird der Leser ersehen, welch hervorragende Stelle Hanff, selbst unter den achtungswürdigsten Orgelmeistern seiner Zeit, einnimmt. Was bei anderen fast nur als ein Ergebnis des Zufalls erscheint: die poetische Wiedergabe des Liedes, geschieht bei ihm bewufstvoll, und zwar nicht in allgemeinen Umrissen, sondern in ganz bestimmt gezeichneten physiognomischen Zügen.

Ein 4. Satz „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" ist ähnlich wie das oben beschriebene „Auf meinen lieben Gott" gehalten.

Zwei in breiten Noten geschriebene Durchführungen „Erbarm dich mein, o Herre Gott", sehr ernst im Ausdruck, zeigen beide in dem auf dem Rück-Positiv gespielten Cantus firmus nur sehr bescheidene Verzierungen unter freier Begleitung der unteren, auf dem Oberwerk und dem Pedal gespielten Stimmen. Jede Zeile wird fugiert eingeleitet. Die eine Bearbeitung hält sich dem Phrygischen ziemlich nahe, die andere dagegen,*) wo auch die Melodie sich etwas freier ergeht, entwickelt auf dem Boden der Chromatik ein reiches harmonisches Leben.

In dem, leider! letzten Satze, über den ich zu berichten habe: „Helft mir Gottes Güte preisen"**) ist die erste Note der Melodie überall, sei es im Cantus firmus, sei es als Motiv, in die Unterquarte etc. verändert, wodurch allerdings die Durchführung bequemer, freilich aber auch eine Eigenheit der Melodie vernichtet wird.

Georg Böhm ist 1661 zu Goldbach bei Gotha geboren. Gegen Ende des Jahrhunderts lebte er, Reinken zu hören, in Hamburg, später in Lüneburg; hier bekleidete er seit September 1698 die Organistenstelle an der St. Johannis-Kirche. J. S. Bach war von 1700 bis 1703 Schüler der Michaelis-Schule, und stand vielleicht zu ihm in dem Verhältnis des Schülers. Von Böhm selbst ist nicht unwahrscheinlich, dafs er, wie der Organist an der Nikolai-Kirche in Leipzig, Jakob Löw aus Eisenach, als Schüler ein Mitglied des Michaelis-Chors gewesen, das sich gern aus Thüringer Knaben, wegen deren Neigung zur Musik, ergänzte. — Ein Schüler Böhms war nachweislich der nachher zu nennende Joh. Graff aus Erfurt. — Böhm starb i. J. 1734. In seinen Klaviersachen spricht sich sein Genius frei und sicher aus; sie lassen seine Bedeutung am klarsten erkennen. Bei dem, was er für die Orgel geschrieben, zeigt sich ein gewisses Schwanken in der Schreibart, das einem vollkommen befriedigenden Eindruck hindernd im Wege steht. Ein grofser Teil der Klavier-Partiten gehört dem Klavier an. Den eigentümlichen Satz „Vater unser im Himmelreich"***) verweist die Bemerkung „Rückpositiv" und ähnliche ohne weiteres auf die Orgel, und in der That verschwinden alle Bedenken, wenn man sich Disposition und Intonation der Orgelwerke jener Zeit vergegenwärtigt, und danach registriert. Gedackt und Quintatön sind dabei unentbehrlich. Die kaum verflossene Zeit konnte kein Register voll und stark, die Mensuren nicht weit genug be-

*) Beisp.-Samml. Nr. 118.

**) Beisp.-Samml. Nr. 119.

***) Beisp.-Samml. Nr. 121.

kommen. Bässe dieser Art sind freilich für das Pedal, wie es Böhm in dem Satze, von welchem hier zunächst die Rede ist, anwendet, nicht brauchbar. — Alle Einwendungen aber ins Auge gefafst, und trotz der oben gerügten Mängel, stellen Sätze, wie „Christ lag in Todesbanden“, oder wie „Christum wir sollen loben schon“*) Böhm in die vorderste Reihe der thüringisch-norddeutschen Organisten. Die Grundlage seiner Künstlerschaft ist thüringisch; die Melodienverzierungen und die orchestermäfsige Behandlung der Orgel stammt von Reinken, von Buxtehude, oder — von ihm selbst.

Joh. Christoph Graff, der oben erwähnte Schüler Böhms, wurde zu Erfurt um 1670 geboren. Daselbst schon im frühen Alter bei der Kaufmänner-Kirche angestellt, verliefs er diese Stelle um 1693, um nach Lüneburg zu gehen. Schon im folgenden Jahr wird er in den Akten der St. Johannis-Kirche in Magdeburg gelegentlich der Prüfung der neuen Orgel genannt; kurz darauf wurde er Substitut des Organisten Georg Schüler, dem er 1702 folgte. Er starb 1709. — Nur ein Choralvorspiel „Der du bist drei in Einigkeit“ von seiner Arbeit ist auf uns gekommen: ein Trio, wobei der Cantus firmus im Pedal liegt, das nur mit 4 Fufston zu registrieren ist. Die Manualbegleitung hält sich bewegt, aber orgelmäfsig. Graff war äufserst strebsam, studierte und komponierte fleifsig, das läfst ein von ihm 1698 den 1. Dezember angelegtes ausgedehntes Kollektaneenbuch, das nur durch ungemeine Litteraturkunde ermöglicht werden konnte, erkennen.**) Dieses Buch „Themata, Clausulae atque Formulae Virtuosorum Musicorum“, betitelt, enthält nicht nur viele Motive aus den Werken fremder Meister (Buxtehude, Reinke, Pachelbel, Böhme, Leiding, Küchenthal, Armsdroff, Kerl, Witte, Hanff, Meynong, Effler, Kuhnau, Bruhns, J. M. B(ach), J. C. Bach, Kniller, Schelle, Frohberger, Corelli, Hasse, Lucas, Wecker u. s. w., u. s. w., sondern deren ebenso zahlreiche von Graff selbst. Zugleich ersehen wir daraus, dafs manches noch von diesem oder jenem Meister z. B. von Michael und Christoph Bach u. a., vorhanden gewesen ist, von dem wir jetzt kaum 1 oder 2 Nummern aufweisen können.

*) Beisp.-Samml. Nr. 120.

**) Jetzt in meinem Besitz.

Andreas Werkmeister, am 30. November 1645 zu Bennekenstein am südl. Abfall des Harzes geboren, erhielt den Jugend-Unterricht von einem Onkel väterlicher seits, Christian W., der als Kantor zu Bennungen lebte; 1660 kam er auf die Schule nach Nordhausen, dann zu einem zweiten Onkel, Viktor W., Kantor in Quedlinburg; 1664 wurde Andreas Organist in Hasselfelde, später in Elbingeroda; 1675 nach bestandener scharfer Probe Schloss-Organist daselbst, endlich, 1696, Organist bei der St. Martini-Kirche in Halberstadt und zugleich Inspektor der sämtlichen Orgelwerke des Fürstentums Halberstadt, hier starb er am 26. Oktober 1706.

Den wesentlichsten Einflufs auf das Orgelspiel übte Werkmeister nicht durch Komposition und Unterricht, sondern durch verschiedene Schriften über Generalbafs, Orgelbau*) und Temperatur. Es gelang ihm, die gleichschwebende Temperatur zur allgemeinen Einführung zu bringen — nur bei dem Orgelbauer Silbermann nicht. —

In Thüringen Eingewanderte.

J. Friedrich Alberti, herzogl. merseburgischer Hof- und Kammer-Organist, ist zu Tönningen am 11. Januar 1622 geboren. Das in Leipzig angetretene Studium der Theologie und der Rechte gab er aus Vorliebe für die Musik, worin ihn der Organist bei der Nikolaikirche, Werner Fabricius, unterrichtet hatte, auf, und studierte in Stralsund bei Albrici weiter. Er starb zu Merseburg in der obengemeldeten amtlichen Stellung am 14. Juni 1710. — Seine Arbeiten haben die nordische Herbheit behalten, von Thüringen nichts angenommen, zeigen aber das im Norden

*) Die „Orgelprobe“ — erschienen 1681, neu aufgelegt 1698, 1716 und 1754 — wurde 1755 von dem Organisten J. W. Lustig in Groningen in holländ. Sprache und mit Anmerkungen herausgegeben.

heimische Geschick im Figurieren nicht. Über die alten Tonarten ist er hinweg: das mixolydische „Gelobet seist du, Jesu Christ" setzte er im modernsten Gdur. Unter seinen Choralvorspielen sind die in breiten Noten geschriebenen die wirksamsten.*)

Durchgewanderte.

Das 1675 von dem Schuldiener G. Grobe in Höngeda bei Mühlhausen geschriebene Tabulaturbuch, woraus ich die R. Ahleschen Orgelsachen entlehnte, enthält auch mehrere Sätze von Wolfgang Karl Briegel, der, ein Jahr nach Ahle (1626), in Pommern geboren, seine besten Mannesjahre (bis 1670) in dem Mühlhausen benachbarten Gotha verlebte, und (1710), mehr denn 80jährig, als Darmstädtischer Hof-Kapellmeister starb. Während seines Hof-Kantorats in Gotha liefs er verschiedene seiner Gesänge in Mühlhausen drucken, und kam wohl auch mit Ahle in persönlichen Verkehr. Die Manuskript gebliebenen Orgelsätze beider stehen auf der gleichen mittleren Kunststufe; der harmonische Kreis ist derselbe, und der Anschlufs an die „Töne", den Ahle unausgesprochen läfst, hatte nur äufserliche oder vielmehr gar keine Bedeutung; die Modulation ist modern nach damaliger Zeit.**)

Das sogenannte grofse Darmstädter Kantional ist von Briegel bearbeitet; der Herausgeber und Verleger, H. Müller, war sein Schwiegersohn. Das Buch enthält neben den in der evangelischen Kirche gangbarsten Melodien auch 9, von ihm zu neueren Liedern komponierte. Nach Wesen und Richtung ist es als ein Vorläufer des Freylingshausenschen Gesangbuchs, dessen 1. Teil 1702, der 2. 1714, zu Halle erschien, zu betrachten.

*) Beisp.-Samml. Nr. 122: O lux beata trinitas.
**) Beisp.-Samml. Nr. 123: Fuga 3tij toni.

C. Das Orgelspiel in Nord-Deutschland im 17. Jahrhundert.

Die Vertreter der Orgelkunst in Nord-Deutschland zu Anfang und im Verlaufe des 17. Jahrhunderts gruppieren sich folgendermafsen:

a. Die deutschen Schüler des Holländers Swelinck finden ihren Wirkungskreis in den See- und nördlich gelegenen Haupt-Städten, ausgenommen der älteste und einflufsreichste, Samuel Scheidt, der in seinem Geburtsorte Halle — an dem Berührungspunkte der norddeutschen Ebene mit dem Thüringer Lande gelegen — lebte.

b. Eine zweite, wenig zahlreiche und unter sich kaum verbundene Gruppe — weder durch Herkunft künstlerischerseits, noch durch Art ihrer Leistungen — hat ihren Sitz in den nördlich des Harzgebirgs belegenen Städten Wolfenbüttel und Braunschweig u. a.

c. Eine dritte, unter sich ebensowenig, wie die vorige, verbunden, hat ihre Wirkungskreise da gefunden, wo die norddeutsche Ebene zur mitteldeutschen wird: in Halle und Leipzig. Sporadisch, wie diese Gruppe es ist, habe ich keinen Anstand genommen, den irrfahrenden, aus Halle gebürtigen Froberger darin mit aufzunehmen, da ich ihn sonst nicht unterzubringen wufste.

---

a. Swelincks deutsche Schüler und deren Nachfolger.

Von Melchior Schild wissen wir nur, dafs er i. J. 1668 als Organist an der St. Georgs- und St. Jakobs-Kirche in Hannover starb. Kompositionen, die er etwa hinterlassen, sind mir nicht bekannt. — Paul Syfert,*) seit 1620 bei der St. Marien-Kirche in Danzig, Lehrer des Dresdner Kapellmeisters Bernhard (geb. 1612, gest. 1692), stand vorher in der Kapelle des Königs von Polen

*) W. Lackowitz, „Berühmte Menschen, musikal. Skizzen". Leipzig (Neue Zeitschr. für Musik, 1873, Jahrg. 69, Nr. 13).

— 1645 gab er zu Danzig eine gegen den polnischen Kapellmeister Scacchi*) gerichtete „Anticribratio musica" heraus. Eine andere von ihm verfafste Streitschrift „Über den Vorzug der deutschen vor der römischen Schule" ging gegen Romano Micheli in Rom. Seine bekannten Verdienste (?) liegen demnach auf dem Gebiete der streitbaren Kunst. — Weit nützlicherer Art sind diejenigen dreier anderer Schüler Swelincks, der beiden Hamburger Heinrich Scheidemann und Jakob Prätorius, und des Hallensers Samuel Scheidt, des letzteren vor allen.

Jakob Prätorius, der Sohn von Hieronymus und Enkel von Jakob Prätorius d. ä., wurde zu Hamburg um das Jahr 1600 geboren; sechzehn Jahre alt und in den Grundlagen des Orgelspiels und der Komposition von seinem Vater unterwiesen, ging er mit Unterstützung der Kirchenvorsteher von St. Jakobi zu Swelinck nach Amsterdam. Hier nahm er, nächst seines Lehrers Kunst und eigentümlicher, aber guter Fingersetzung, auch dessen gemessene Haltung und mitunter etwas sonderbares Wesen an. Nach 2 Jahren kehrte er nach Hamburg zurück und wurde hier Organist bei St. Petri, 1629 aber, als Nachfolger seines Vaters, bei St. Jakobi. Er hat, wie Matheson sagt, „viele Organisten gemacht"; keiner davon wird jedoch genannt. Jacob Prätorius starb in dem Druckjahr der „Himmlischen Lieder" Rists, zu deren 4. Teil er die Melodien (10) gesetzt hatte (1651). Von diesen Melodien, seiner einzigen bekannten gedruckten Arbeit, kam keine in den kirchlichen Gebrauch, von den Texten selbst nur wenige. Einfacher allerdings als jene, welche die gleichzeitigen Nürnberger Musiker lieferten, lassen gleichwohl die rhythmische Belebtheit und melismatische Form dieser Melodien das von Mattheson betonte ernste Wesen ihres Urhebers um so empfindlicher vermissen, als es sich hier um Sterbens- und Gerichts-Lieder handelt. Swelinck, sein Vorbild, hat freilich durch seinen Ernst sich auch nicht abhalten lassen, ein munteres und flaches Echo nach dem andern zu setzen. — Was Jakob Prätorius für die Orgel geschrieben, war, nach Matthesons Mitteilung, nicht leicht zu spielen und enthielt „mehr Arbeit", worin er vor allen anderen, auch vor H. Scheidemann, etwas voraus hatte. Sehr verbreitet, besonders nach Süden hin, scheinen sich diese Sachen nicht zu haben, sonst würde doch wohl das eine oder andere Stück wieder aufgefunden worden sein.

Gleichzeitig mit Jakob Prätorius und zu demselben Zwecke befand sich Heinrich Scheidemann, der Sohn des geschätzten Organisten bei St. Katharinen in Hamburg, Hans Sch.*) in Amsterdam. Auch ihn unterstützte der Kirchenvorstand, was heute nicht mehr gebräuchlich ist, und machte ihn 1625 zum Nachfolger seines verstorbenen Vaters. Sein eigener Tod erfolgte 1654. — Im Gegensatz von Jakob Prätorius war H. Scheidemann lebhaft, fröhlich, und machte wenig aus sich selbst. Diesem Charakter entsprachen auch sein Orgelspiel und seine Kompositionen. Jene 10 Melodien aber, die er zu den „Höllen-Liedern" Rists, dem 5. Teil der „Neuen himml. Liedern" (1651) setzte, halten sich durchaus choralmäfsig und entsprechen der Sache weit mehr, als die Melodien des Jak.

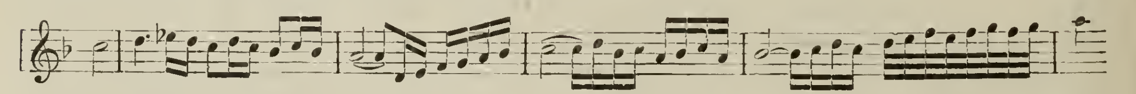
*) Marcus Scacchi, ein Römer, war Schüler von F. Anerio; seit 1618 Kapellm. in Warschau, ging er 1648 nach Rom zurück. Durch eine scharfe Kritik der Psalmen Syferts, die er 1643 unter dem Titel „Cribrum mus. ad triticum syfertinum, seu examinatio succincta Psalmorum quos non ita P. Syfertus Danti-scanus — — — in lucem edidit, in quo clare et perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent" zu Venedig erscheinen liefs, hatte er Syfert Veranlassung zu der obengenannten Gegenschrift gegeben.

*) Ein David Scheidemann, den Gerber nicht erwähnt, war 1585 Organist bei St. Michael in Hamburg und wahrscheinlich ein Onkel von Heinrich. Er harmonisierte für das Hamburger „Melodeyen-Gesangbuch", das die Organisten bei den 4 Kaspelkirchen von Hamburg im Jahre 1604 zu dem Zwecke herausgaben, dafs die Gemeinde den Choral mit der Orgel und dem Chor zugleich singen könnten, 14 Melodien 4stimmig in der Weise des M. Prätorius. In gleichem Sinn arbeitete Martin Zeuner, Hof- und Stifts-Organist zu Onolzbach seine LXXXII Schöne Geistl. Psalmen etc. 1616. Infolge des in dem Buche gebrauchten Ausdrucks „composuit" galt er längere Zeit für den Sänger der Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; Gerber macht sogar den 1600 geborenen Heinrich Scheidem. dazu!

Prätorius in derselben Sammlung. Gleichwohl ist davon nur eine einzige: „Frisch auf und lafst uns singen“ in kirchlichen Gebrauch, und zwar auch nur auf kurze Zeit, gekommen. Sie findet sich (mit dem Liede) in dem Kantional von Vopelius (1682), fehlt aber bereits in dem umfangreichen „Liederschatz“ von König (1738). — Eine Anzahl Orgelpräludien Scheidemanns soll Fétis von dem Organisten Westphal in Schwerin erhalten haben; der Brüsseler Katalog enthält nichts davon. — Ein Schüler von Sch. war der zu Itzehoe am 10. April 1633 geborne Werner Fabricius, nachmals Organist bei St. Thomas und Notar in Leipzig, dem eine mehrfach aufgelegte Schrift über den Bau der Orgel zugeschrieben wird, — vielleicht irrtümlich.
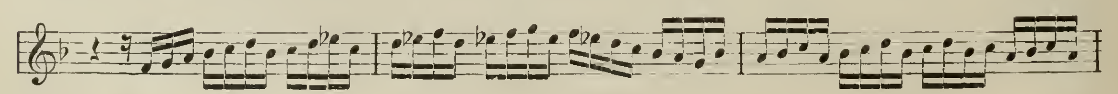
Die Swelincksche Art des Orgelspiels, welche H. Scheidemann mit nach Hamburg gebracht, mag dem Vorstande von St. Katharinen gefallen haben, denn er berief nach Sch.s Tode J. Adam Reinken aus Deventer zu seinem Nachfolger. Dieser, 1623 geboren, verwaltete das Amt in ungeschwächter Rüstigkeit bis zu seinem 99. Lebensjahre. Er starb den 24. November 1722. — In Hamburg persönlich nicht beliebt,*) aber als Künstler allgemein hochgeachtet, übte er in seiner nähern und fernern Umgebung auf das Orgelspiel einen wesentlichen und andauernden Einflufs, der besonders wahrnehmbar ist an den harmonischen Kreisen, worin die norddeutschen Organisten sich bewegen, und in der Form und Fassung, die sie der Melodie in ihren Choralvorspielen und diesen letzteren selbst gaben. Ihm vielleicht mehr als dem späteren Buxtehude ist es zuzuschreiben, dafs die kühle Luft, die das norddeutsche Orgelspiel jener Zeit durchweht, so spät erst durch einen südlichen Hauch erwärmt wurde. — Sebastian Bach, der Mitteldeutsche, der in seinen jüngeren Jahren Reinken hörte, und im späteren Alter bei gemachter persönlicher Bekanntschaft von dem 97 jährigen Manne den bekannten Lobspruch erntete, auch die Kompositionen Reinkens kannte und schätzte, räumte demselben nie einen andern als nur ganz allgemeinen Einflufs auf sein Künstlerwesen ein. —

Unter dem wenigen, was von Reinkens Kompositionen auf uns gekommen, befinden sich 1 Toccate und 2 Choralbearbeitungen: „Es ist gewisslich an der Zeit“ und „An Wasserflüssen“*). In der über ein bewegtes Thema klaviermäfsig geschriebenen Toccate, worin die Figuren zumeist in gebrochenen Akkorden bestehen, wird das Pedal erst herangezogen zum Aushalten eines ungreifbaren Tones. Von den beiden Choralbearbeitungen benutzt die zweitgenannte die Manuale und das Pedal gleichmäfsig. Die Durchführung des Chorals geschieht nach den 10 Zeilen abschnittsweise. Den Cantus firmus, der an manchen Stellen von der früher in Hamburg gebräuchlichen Form abweicht, verdunkeln eingeschobene Durchgänge und Melismen:



Nur höchstens in einer von der amtl. Praxis des Organisten gänzlich abgelösten und lediglich auf sich selbst beruhenden Kunst-Arbeit, wie es die vorliegende ist und sein soll, können solche Verbrämungen eine Stelle finden, so lange der gute Geschmack keine Einwendungen erhebt.

Die 9. Zeile zerfliefst in eine fortlaufende Passage:



*) Bei Mattheson, der doch auch etwas aus sich zu machen wufste, stand er ob seines Hochmuts ebenfalls nicht in Gnaden.

*) Durch die Güte des Herrn Prof. Dr. Spitta mir bekannt geworden.

Bei der 7. Zeile dienen, mit 32 Teilen verziert, die 4 ersten Noten als Motiv unter raschem, echoartigem Spiel; um aber die Kunst künstlicher zu machen, so vertauscht der Meister die schweren Accente mit den leichten, und umgekehrt. Trotz dieser, freilich nur auf Äufserliches gerichteten Anstrengungen, fehlt eine organische Kunst-Arbeit hier gänzlich. Auch sind die harmonischen Folgen im ganzen hart und trocken: alles läfst kalt, wie es auch wohl die verschlossene und von sich selbst erfüllte Persönlichkeit Reinkens gethan haben mag. In dem so oft und respektvoll genannten Werke weht kein Hauch der elegischen Empfindung des Liedes; der Komponist kennt nur die Noten, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist; an dem, was sie ausdrücken sollen, geht er vorüber. So legt man denn die durch 300 Takte ausgedehnte Arbeit, die Frucht grofser Anstrengung, mit einem Gefühl der Enttäuschung und des Mifsbehagens aus der Hand. —

Dietrich Buxtehude, das norddeutsche Gegenbild von G. Muffat in Passau, wurde i. J. 1637 zu Helsingör auf Seeland geboren. Sein Vater, der dasige Organist Johann B. wird sein erster Lehrmeister gewesen sein. In seinem 30. Lebensjahre etwa, und bereits im Besitz hervorragender Meisterschaft, ging er nach Lübeck. Hier hielt sich der durch Kriegs-Unruhen aus Holstein vertriebene Johann Theile auf, ein Schüler von H. Schütz, und Buxtehude benutzte den Unterricht des berühmten Kontrapunktisten. Unterm 11. April 1667 wurde Buxtehude zum Organisten an der Marien-Kirche in Lübeck ernannt; sein Amtsvorgänger war der am 5. April 1667 verstorbene Tunder, der Schüler Frescobaldis. An dieser Stelle, aber weit über deren eingeschränkten Bereich hinausgreifend,*) wirkte Buxtehude erfolgreich bis zu seinem Tode am 9. Mai 1707. — Der 14 Jahre ältere Reinken überlebte ihn um 15 Jahre. — Sein grofser und wohlgegründeter Ruf zog talentvolle jüngere, ja selbst zu eigener Meisterschaft bereits herangereifte Künstler nach Lübeck, jene, wie Nikolaus Bruhns, Dan. Erich, G. D. Leiding, um seinen Unterricht zu erhalten, andere, wie Mattheson und Händel (1703), Seb. Bach (1705) u. a., um sein Spiel zu hören, mancher auch wohl, jemehr B. im Alter vorrückte, aus anderen Absichten.

Die Orgelkompositionen Buxtehudes sind in reicher Anzahl auf uns gekommen, und jetzt durch die mit äufserster Sorgfalt bearbeitete Spittasche Ausgabe*) für jedermann zugänglich geworden. Der 1. Band dieser Ausgabe enthält 1 Passacaglio und 2 Ciaconen, ganz vortreffliche Stücke; dann folgen Präludien und Fugen,**) Toccaten u. s. w. Unter diesen tritt uns in Nr. 6 das vollkommene Bild des Meisters mit seinen Vorzügen und Mängeln entgegen: die seltene instrumentale Technik, das umfassende Verständnis des Instruments, der grofse Reichtum an verschiedenen Formen, Figuren und Motiven, das tiefe Kombinationsvermögen bei kontrapunktischen und harmonischen Gebilden, die überall ernste Auffassung und freie Ausübung; — dem gegenüber eine gewisse befremdende Härte im Zusammenfügen, bei einem mehr eigensinnigen, denn eigenartigen Bilden. Bei alledem kann man sich dem Gedanken nicht verschliefsen, dafs auch in diesen Sonderlichkeiten eine Geistesgröfse walte, die den souveränen Künstler über das Wohlgefallen der gewöhnlichen Menschenwelt hinweghebt. — In Nr. 7, Gmoll, vereinigt sich alles, das Stück zu einem der schönsten in der Sammlung zu machen: glüklich erfundene Motive, nachdrückliche Modulation, vollkommen beherrschte instrumentale, wie kontrapunktische Technik, — nichts fehlt, nichts ist überflüssig. In wenigen Worten sei hier die Disposition dieses Stücks gegeben: Nach dem toccatenartig über das Klavier geworfenen tonischen Akkorde folgt über dem ausgehaltenen Grundton G eine nur 10 Takte lange Fuge. Die bannende Wirkung des Orgelpunkts wird zu einer niederdrückenden durch die Wendung des Gefährten nach der Unter-, statt nach der Ober-Dominante. Das Pedal ergreift das Motiv und schliefst den einleitenden Satz ab.

---

*) Durch die von ihm gegründeten „Abendmusiken“.

*) 2 Bände, Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

**) Beisp.-Samml. Nr. 125 (XIV).

Der nun folgende Hauptteil zerfällt in drei charakteristisch voneinander verschiedene, innerlich gleichwohl verbundene Fugen: ein bekümmertes Gemüt — besiegt den Zustand der Hoffnungslosigkeit, — gewinnt ergebungsvolle Ruhe. Die Grund-Tonart der dritten Fuge ist, wie bei der ersten, Gmoll; aber nachdem die Stimmen sich zusammengefunden, erhebt sich die Modulation zu dem lichteren Bdur; das Ganze schliefst in G mit grofser Terz. Hier liegt ein Kunstwerk vor der edelsten und seltensten Art! —

Unter den Choralvorspielen des 2. Bandes finden sich verschiedene sehr breit ausgeführte: in sich selbständige und über den Rahmen der kirchlichen Praxis weit hinausgreifende. Gleich die 1. Nummer ist eine 7 Folioseiten füllende Studie über die Melodie „Gelobet seist du Jesu Christ“, deren einzelne Zeilen dem Kontrapunktisten Material zur Übung seines Scharfsinns, nicht aber dem Organisten das Mittel bieten, die Gemeinde erbaulich zu sammeln.*) Auf das Gemüt wirkt diese Arbeit so wenig, wie jene Reinkens von ähnlicher Form. An die Gefahr, dafs bei einer zeilenweisen Durchführung die Zusammengehörigkeit der Zeilen für den Hörer leicht verloren gehen könne, hat B. nicht gedacht oder denken wollen. Das belegt die 4. Zeile, die nach einem vollkommenen Abschlusse der 3., als ein in Behandlung des Instruments, in Fassung der Begleitung, im Ausdruck durchaus neuer Satz eintritt. Beide Hände benutzen zu gleicher Zeit dasselbe Klavier, wechseln aber zwischen den Manualen so, dafs das schwächere immer einen echoartigen Nachklang des stärkeren bringt; mit der Einführung der Triolen-Bewegung wird der Satz zum Pastorale. Von diesem Mangel an Einheit abgesehen, ist die Harmonie in dem ganzen Stück ohne Härten; im Besondern fesselt die 4. Zeile durch eigenartige Bearbeitung und anmutige Klangwirkung. — Mit Reinken teilt B. die Vorliebe, den Cantus firmus auszuzieren; doch ordnet sich bei ihm dieser Teil der Arbeit dem übrigen weit besser ein, als bei Reinken. —

*) Auch bei S. Bach wird man manches von dieser Art finden.

Eigentümlich reich in Anordnung und Ausbau, mehr zusammengehalten, als das vorige Stück, wenn schon darum für den Laien nicht fafslicher, ist Nr. 2 „Ich dank dir, lieber Herre“. Die Disposition ist folgende:

1. Zeile: choralmäfsig 4stimmig, Cantus firm. im Diskant, 3 Takte;
2. „ : der Cantus firm. in punktierte Viertel mit Achteln aufgelöst, kontrapunktisch behandelt, allegro zu spielen; 9 Takte;
3. „ : Cantus firm. motivisch in Achteln und Sechszehnteilen verarbeitet, lento, 12 Takte, in den vier letzten der Cantus firm. in halben Schlägen im Pedal;
4. „ : der 2. ähnlich gehalten, und wie diese allegro zu spielen; 14 Takte;
5. „ : Cantus firm. in Vierteln kanonisch mit Gegenmotiv, 17 Takte;
6. „ : synkopisch fugiert, 19 Takte;
7. „ : $^6/_4$-Takt, Cantus firm. unter Achtelbegleitung in verschiedenen Stimmen, 22 Takte;
8. „ : C-Takt, 5 Takte, worin der Cantus firm. nur einmal, und zwar im Pedal und in Vierteln auftritt.

Die Anordnung dieser beiden Stücke habe ich ausführlicher dargelegt, um ein Bild zu geben von dem Geschmack und Ideen-Reichtum des Meisters. Der Geschmack ist der der Zeit und der Umgebung, veredelt durch einen hochernsten Sinn, wie durch technische Meisterschaft; beide vermochten nicht, den Künstler im Verbrauch des ihm zu Gebote stehenden Materials zur notwendigen Selbstbeschränkung zu führen.

Die 5. Nummer ist ein virtuos gearbeitetes Stück und verlangt bei virtuoser Auffassung ein eben solches Spiel; von frischer Lebendigkeit und freudiger Aufregung durchströmt, läfst es überall den Ausruf erklingen: „Nun freut euch lieben Christengemein!“

In der 2. Abteilung des II. Bandes stehen 32 kürzere Choralvorspiele, das eine wie das andere mit verziertem Cantus firm. in der Oberstimme, und mit einfach fugierter, von Zwischensätzen unterbrochener Begleitung.*)

*) Beisp.-Samml. Nr. 126.

Der harmonische Kreis ist beschränkt und das Kolorit nicht frei von Monotonie. — Bei „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ wendet Buxtehude Quintenfälle im Basse an; — Seb. Bach genügte, Adams Fall zu simbolisieren, erst der verminderten Septime Mifsgestalt.

Ein noch ungedrucktes „Magnificat“ enthält unsere Beispiel-Sammlung unter Nr. 127.

Das Orgelwerk, welches Buxtehude zu spielen hatte, erhielt die gleichschwebende Temperatur nachweislich erst 80 Jahre nach seinem Tode, nämlich i. J. 1782;*) gleichwohl hat er keinen der im Bereich der chromatischen Tonleiter uns möglichen Dur-Dreiklänge unbenutzt gelassen. Es liegt hier derselbe Fall vor, wie er bei dem um 100 Jahre früheren Frescobaldi zu erwähnen war. Freisinnige Organisten liefsen wohl ihrer Orgel eine etwas freisinnigere Temperatur geben, als die Regel der Zeit schrieb. Man erinnere sich an des um noch 100 Jahre früheren Schlick gis und as! —

Das Werk enthielt zu Buxtehudes Lebzeiten folgende Stimmen:

I. Im Werk (Hauptwerk):

1., 2. u. 3. Prinzipal, Quintadena und Trommete 16 F.
4., 5., 6. u. 7. Oktave, Spitzflöte, Trommete und Zink 8 F.
8. u. 9. Oktave und Hohlflöte 4 F.
10., 11., 12. u. 13. Nasat 3 F., Rauschquint und Scharf 4-, Mixtur 15 fach.

II. Im Brustwerk:

1., 2., 3. u. 4. Prinzipal, Gedackt, Krummhorn und Regal 8 F.
5. u. 6. Oktave und Hohlflöte 4 F.
7. u. 8. Feldpfeife und Gemshorn 2 F.
9. Siflit $1\frac{1}{2}$ F.
10., 11. u. 12. Sesquialter 2-, Mixtur 8- und Cimbel 3 fach.

III. Im Rückpositiv:

1. u. 2. Bordun und Dulcian 16 F.
3., 4., 5., 6., 7., 8. u. 9. Prinzipal, Blockflöte, Hohlflöte, Quintadena, Baarpfeife, Trichter-Regal und Vox humana 8 F.
10. Octave 4 F.
11. Spielflöte 2 F.
12., 13., 14. Sesquialtera 2-, Mixtura 5-, Scharff 4- bis 5 fach.

IV. Im Pedal:

1. Prinzipal 32 F.
2. Grofs-Posaune 24 F.*)
3., 4., 5., 6. Sub-Bass, Prinzipal, Dulcian und Posaune 16 F.
7., 8., 9., 10. Oktave, Gedackt, Trompete und Krummhorn 8 F.
11. Oktave 4 F.
12., 13. u. 14. Bauernflöte, Nachthorn und Kornett 2 F.
15. Mixtur 6 fach.

Hiernach enthielten die Manuale im ganzen 39 Stimmen, darunter 8 Rohrwerke; der 8füfs. Labialstimmen waren 9, davon 5 allein auf dem Rückpositiv. Der Füllstimmen waren 11, darunter Mixturen 15-, 8-, 5-, 4- und 3fach. Man sieht, auf welchen Ton-Charakter die damaligen Orgelwerke gerichtet waren, und versäume nicht, beim Spielen Buxtehudescher Werke darauf Rücksicht zu nehmen, wobei denn auch auf die in der Regel unvollkommene Windzuführung, die mit vermehrtem Gebrauch der 16füfsigen Stimmen nur um so unvollkommener wird, Bedacht zu nehmen.

Ein Zeile für Zeile durchgeführtes Choralvorspiel „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ von Daniel Erich, einem der Schüler Buxtehudes, stellt seinen Verfasser dar als einen gut geschulten, ernsten, nicht allewege geschmackvollen Orgelspieler. Erich, um 1660 geboren, war Organist in Güstrow. —

Nikolaus Bruhns, der begabteste Schüler Buxtehudes, wurde i. J. 1665 zu Schwabstedt im Schleswigschen geboren. Sein Vater, der dasige Organist Paul Bruhns, war sein erster Lehrer in Theorie und Orgelspiel. Im 16. Lebensjahre kam er zu seinem Bruder Peter B., Rats-Musikanten in Lübeck; bei diesem bildete er sich im virtuosen Geigenspiel, bei Buxtehude in der höheren Orgel-

*) Jimmerthal „Beschreibung der grofsen Orgel in der St. Marien-Kirche zu Lübeck“. 1859. (S. 3.)

*) Begann mit F, wie in den italienischen Orgeln die Prinzipale.

kunst aus. Kaum 30 Jahre alt, starb er als Organist zu Husum (1697). — Nur zwei seiner Arbeiten sind auf uns gekommen: eine Choralbearbeitung „Nun kommt der Heiden Heiland“ und ein Präludium mit Fuge, beides sehr gut ausgeführte Stücke, die es bedauern lassen, dafs ihrem Urheber die Zeit zu vollendeter Entwicklung nicht vergönnt war. Er geht den Weg Buxtehudes, ja er folgt dessen Schritten, ohne jedoch die eigene Selbständigkeit daranzugeben. Die Choralbearbeitung, die ich um der freien innern Austattung willen eine Choralphantasie nennen möchte, behandelt lediglich das tonische Material der Melodie, ohne auf das Lied eine sichtbare Rücksicht zu nehmen; doch ist auch nichts dem Widersprechendes darin enthalten. Die Arbeit zählt insgesamt 141 Takte, davon kommen 29 auf die 1., 48 auf die 2., 39 auf die 4. Zeile. Die 3. bildet einen Abschnitt von 25 6/4-Takten für sich. Die äolische Kirchenmelodie steht hier in der Untersekunde, harmonisch modern behandelt, kontrapunktisch frei und ohne sonstige Gegenmotive, rasche, gut erfundene Figuren bilden die Manualbegleitung; die des Pedals geht nicht über Achtel hinaus, verlangt aber gleichwohl eine sichere Technik. Das leidige Erbteil von Reinken, den Cantus firmus bis zur Unkenntlichkeit zu kolorieren, hat Bruhns in vollem Mafse angetreten; aber auch aufserhalb des Cantus firmus läfst er fast keine Note ohne Mordenten, Triller u. dergl. — Wenn er die 2. Zeile 2mal ansetzt, sie jedesmal bei der 4. Note abbricht, und erst beim 3. Mal zu Ende führt, so beweist dieses Spielen mit Tönen nur, wie wenig er an das Lied dachte. Übrigens verlangt der Vortrag des Satzes das genaueste Studium in Beziehung auf Satz- und Periodenbau, wenn er von Wirkung sein soll. Wesentlich dazu helfen wird es, wenn man den schlichten Choral mit etwas hervorgehobener Melodie unmittelbar vorausgehen läfst. — Das Präludium mit seinen raschen Figuren und eingestreuten Akkorden zeigt eine Ähnlichkeit mit dem Präludium von S. Bachs Dmoll-Toccate; sehen wir hier aber eine um Felsblöcke aufschäumende Brandung, so bleiben die Figuren von Bruhns nur Gänge, und die Akkorde selbst noch Figur. Von urkräftiger Wirkung sind die letzten 8 Takte, wo das Pedal durch eine Oktave stufenweis abwärts schreitet, und die darüber liegenden, mordentartig-aufgeregten Harmonien gewaltsam nach sich zieht. Die Fuge, über ein heiteres Thema und ohne ein Kontra-Subjekt geschrieben, das, gleich manchem der Buxtehudeschen, aus unmittelbar nacheinander sich mehrmals wiederholenden Tönen zusammengestellt ist,*) dehnt sich durch 124 C-Takte aus, ohne anders, als auf den ursprünglichen Stufen des Führers und des Gefährten wiederzukehren. Dieser monotonen Länge wirken einigermafsen entgegen die real 2stimmige Behandlung des Pedals in der 1. Abteilung, ein eingeschobener, toccatenartiger Zwischensatz mit Modulation nach der Unter-Mediante, und endlich die Verlegung des Motivs im Tripel-Takt. Ein durchaus freier Satz schliefst das Ganze ab. — Auch die Sätze von Bruhns sind aus dem Instrument herausgewachsen, und gedeihen nur in einem, dem ursprünglichen verwandten Boden!

Anders verhält es sich in dieser Beziehung mit den Werken von Telemann und Mattheson, beide i. J. 1681 geboren, der eine am 14. März zu Magdeburg, der andere am 28. September zu Hamburg, beide in Hamburg lebend ohne eine engere Beziehung zu der Orgel, beide daselbst gestorben. —

Georg Philipp Telemann erhielt seine wissenschaftliche Bildung auf den Schulen zu Magdeburg, Zellerfeld und Hildesheim. Ohne in der Musik einen anderen Lehrer als sich selbst zu haben, wurde er einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Komponisten seiner, gegen seine Schwächen nachsichtigen Zeit. Seit 1721 war er Musikdirektor in Hamburg, wo er am 25. Juni 1767 verstarb, drei Jahre nach Mattheson. — Unter Telemanns sehr zahlreichen Werken, die meistens aus Opern- und Kirchenmusik bestehen, findet sich auch eine Reihe kurzer Fugen, eine Sammlung von Choralvorspielen und ein, 1720 gestochenes „fast allgemeines“ Choralmelodienbuch. Telemann besafs Geist, er war reich

---

*) Diese Form, die Themen zu bilden, war eine ganz geraume Zeit hindurch beliebt. Sie findet sich bei J Froberger, C. Kerl, J. Pachelbel u. a.

an Erfindung, äufserst gewandt in kontrapunktischer Technik und arbeitete schnell und leicht, freilich auch unter Vernachlässigung der Selbstkritik und der Feile. Jene Fugen sind sämtlich in ein und dieselbe Form gegossen; ihre Beziehung zur Orgel gründet sich nur darauf, dafs sie nichts der Orgel Widersprechendes enthalten; sie könnten ohne Schaden aus der Litteratur verschwinden. Mit den Choralvorspielen ist es anders; des Komponisten erfindsamer Geist zeigt sich bei jedem Satze in der Art, wie er das Ganze anfafst und in dem, was er dem Cantus firmus gegenüberstellt. Von dieser Seite allein betrachtet gehören sie zu dem Charakteristischten, was die Orgel-Litteratur aufzuweisen hat. Leider zeigt die Arbeit zu viel Nachlässiges, als dafs die Sammlung gelten könne als ein bezeichnender Markstein auf dem Gange der Kunst; sie kann nur dienen als ein Dokument, die Individualität ihres Urhebers vollständig zu zeichnen. Hiervon macht eine Ausnahme ein in jene Sammlung nicht aufgenommenes Vorspiel „Christ lag in Todes Banden“,*) eine in Heinrich Bachs würdiger Weise geschriebene Choralfuge, welche den Vorzug besitzt, dafs Dux, Comes und die verschiedenen Wiederschläge unter sich verschränkt eintreten, wodurch das Stück an innerem Zusammenhang gewinnt.

Das „auf den Kauf gefertigte“ Choralbuch beweist, wie Telemann über die „alten Tonarten“ vollkommen hinaus war.

Johann Mattheson**) besafs die Eigenschaft der Vielseitigkeit in einem weit höheren und vollkommneren Grade als Telemann; er war Legationssekretär, Opernsänger, Theater- und Kirchenkomponist, fruchtbarer musikalischer Schriftsteller und wer weifs, was noch! Aber im Wesen tiefer, waren auch seine Arbeiten gründlicher. Vieles und Gutes über Orgel und Orgelspiel enthalten seine Schriften, namentlich „der vollkommene Kapellmeister, die grofse und die kleine Generalbafs-Schule, die Organistenprobe u. s. w.“ Im übrigen war er mehr Klavier- als Orgelspieler; seine Bedeutung für die Orgelkunst beruht in seinen Schriften und in dem teilnahmevollen Verhältnis, in das er sich persönlich zu dieser Kunst stellte,*) nicht in jener Reihe von Fugen, die oft für die Orgel benutzt wurden, die er aber selbst für das Klavier bestimmt hat.

*) Beisp.-Samml. Nr. 128. — Ein anderes Choral-Vorspiel „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ in Beckers und Ritters „Orgel-Archiv“, H. 2, Nr. 9.

**) Otto Ungewitter, „Joh. Mattheson, ein Musiker mit Zopf und Schwert“. Leipzig.

*) Sein Vermächtnis für die Michaelis-Orgel in Hamburg.

---

b. Die braunschweigische Gruppe.

Michael Prätorius,**) kurfürstl. und (seit 7. Dezember 1604) herzogl. braunschweigischer Kapellmeister, auch Prior des Benediktiner-Klosters Ringelheim bei Goslar, wurde geboren zu Kreutzburg***) am 15. Februar 1571; er starb an demselben Monatstage des J. 1621, den bewährten Ruf eines der tüchtigsten und fleifsigsten Komponisten und Schriftstellers hinterlassend. Über seinen Bildungsgang findet sich nichts aufgezeichnet. Das Verzeichnis seiner Werke, gedruckter, wie ungedruckter, giebt er selbst im 3. Bande seines historischen Hauptwerkes, des „Syntagma musicum“ (1614, 1619, 1619). Das in Beziehung auf den Choralsatz der damaligen Zeit (Ende des 17. Jahrhunderts) wichtigste Werk ist dasjenige, welches er unter dem Titel „Musae Sioniae“ in 9 Teilen herausgab, wovon der 6., 7. und 8. die 4stimmigen Choräle, oft in verschiedenen Lesarten, enthalten. In den beiden letzten der eben genannten Teile stehen auch die von M. Prätorius gedichteten Lieder: „Mein Gott, mein Gott, o Vater mein“ (VII, 66) — „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“ (VIII, 259) — „Der Herr ist mein getreuer Hirt, an dem mir“ (VIII, 32)

**) Unter Benutzung der nach authentischen Quellen bearbeiteten „Geschichte der braunschw.-wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrh.“ — „in Jahrbücher für musikal. Wissenschaft“ von Fr. Chrysander. I, 1863. Leipzig.

***) An der Werra gelegen, einige Meilen nördl. von Eisenach.

— „Ach, wie weh ist meinem Herzen" (VIII, 9) — „Wir danken Gott für seine Gab'n" (VIII, 291). — Das so gern gesungene Weihnachtslied „Es ist ein Ros entsprungen" gehört nicht Prätorius an; es steht im 6. T. der sion. Musen (Nr. 53) mit der Bezeichnung „Katholisch".

An Orgelkompositionen sind uns nur jene 4 gröſseren Choralbearbeitungen erhalten worden, die, stimmenweis verteilt, in den einzelnen Stimmenbüchern des VII. Teils der sion. Musen stehen; eine Sammlung von Toccaten, Fugen u. s. w., die er herauszugeben beabsichtigte,*) wie auch eine „Orgelkunst vor anfahende junge Organisten", sind Manuskript geblieben und aller Wahrscheinlichkeit nach verloren gegangen. Das gleiche Schicksal teilt ein anderes Manuskript „Der Orgeln Verdingnis, Baw und Liefferung sowol in Newer verfertigung, als Alter Orgel revision — — ". —. Der zweite Teil des „Syntagma": „de Organographie" enthält unter anderem auch viel Wichtiges von der Geschichte und Einrichtung der Orgel; die beigegebenen Dispositionen älterer und neuerer Orgelwerke sind von groſsem historischen Werte.

Die Schreibart in den Choralbearbeitungen für die Orgel erweist sich überall als kunstvoller und gedrungener, verglichen mit der des gleichzeitigen Samuel Scheidt, und diese Eigenschaften bleiben auch da bestehen, wo die, so zu sagen, vokale Schreibweise verlassen wird und instrumentale, schnellere Gänge eintreten. Die beschwerliche Länge der Stücke wird durch die nur zu gewissenhafte Verarbeitung der Motive noch erhöht, da die Motive unversetzt, sich fast ausnahmslos auf denselben Stufen wiederholen, wie dies das alte System, dem Prätorius huldigte, mit sich bringt. Nur einmal durchbricht er die Grenzen des jonischen C und G: die intervallentreue Nachbildung der 5. Zeile von „Ein feste Burg ist unser Gott".



zwingt ihn nach Ddur zu gehen; — im übrigen aber behält jede auftretende fremde Harmonie nur die Bedeutung eines zufälligen Anklangs, und wirkt mehr befremdend, als anziehend. Die Arbeit im ganzen Stück bezeugt tiefen Ernst und groſses Geschick; wenige deutsche Orgelmeister der Vor- und Jetztzeit gleichen Prätorius darin; allein so bedeutsam das Stück für die historische Entwicklung unserer Kunst auch sein mag: erfreulich im musikalischen Sinne ist es nicht. Die monotone Modulation bei groſser Länge, die ohne jeglichen Gegensatz fortgesetzte und unveränderte Wiederholung der gerade in der Arbeit befindlichen Zeile müssen auf jeden Hörer ermüdend wirken. Dazu kommt, daſs Prätorius den gerade bei dieser Melodie verfänglichen „rhythmischen Wechsel" beibehielt und die modulatorischen Schritte an die rhythmischen knüpft. Hierdurch wird dem Hörer, den die accentlose Orgel gänzlich ohne Unterstützung läſst, und der ohnehin Mühe hat, in der dichtgewebten Arbeit den Faden zu verfolgen, jede klare Auffassung unmöglich gemacht. — Die beiden folgenden Choralbearbeitungen „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" und „Wir gläuben All an Einen Gott" liegen, bei gleicher Ausdehnung und Arbeit, für das Verständnis zwar offener und übersichtlicher, da die Melodien sich dem einfachen modernen Takte und seinen regelmäſsig wiederkehrenden Accenten anschlieſsen; allein das ist nicht genug, den gänzlichen Mangel an Ausdruck und Wärme zu ersetzen. — Der vierte Satz: „Nun lob mein Seel den Herren" besteht in 2 klaviermäſsigen Variationen, die, ungleich den vorhergehenden Sätzen, an eine Benutzung des Pedals nicht denken lassen. —

Zwei geschätzte Landsleute und jüngere Zeitgenossen des Wolfenbüttler Kapellmeisters waren die beiden Strunck, Vater und Sohn. Delphin Strunck, i. J. 1601 geboren, befand sich 1630 bis 1632 als Organist in Wolfenbüttel, seinem wahrscheinlichen Geburtsorte, darauf als Hof-Organist in Celle, seit

*) „Syntagma mus." III, S. 223.

1640 endlich in Braunschweig, wo er i. J. 1654 starb. Unter den drei auf uns gekommenen Choralvorspielen enthält die Durchführung der Melodie „Lafs mich dein sein und bleiben“,*) von einigen motivischen Zügen der 1. Zeile abgesehen, nur eine fliefsende 3stimmige Begleitung des im Diskant liegenden Cantus firmus. Die harmonische Unterlage hält sich genau in dem Kreise, den der heutige Gebrauch als den angemessensten für jene phrygische Melodie vorschreibt. — Nikolaus Adam Strunck, der Sohn, ist zu Celle i. J. 1640 geboren; schon in seinem 12. Jahre Organist an der St. Magnus-Kirche in Braunschweig, bildete er sich später zum besten Violinspieler seiner Zeit, ging 1678 als Opernkomponist nach Hannover und wurde hier Kammer-Organist, endlich Konzertmeister. 1692 trat er als Hof-Kapellmeister in kurfürstl. sächsische Dienste. Er starb zu Leipzig i. J. 1700. Unter seinen Arbeiten für die Orgel zeichnet sich die Choralbearbeitung „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“ durch eine gewisse Verwandtschaft mit Buxtehudes Bearbeitung desselben Chorals**) aus.

Unter den zahlreichen deutschen Organisten, welche nach Hamburg kamen, Reinken zu „hören“, — J. S. Bach gehört bekanntlich auch dazu — wird im besondern Georg Dietrich Leiding, Organist in Braunschweig und daselbst geboren d. 23. Febr. 1664, genannt. In den Kollektaneen J. Graffs in Magdeburg öfter citiert, hatte er zu seiner Zeit einen gewissen Namen; ich kann dem Wenigen, was ich von seinen Arbeiten kenne, nur eine untergeordnete Bedeutung zugestehen. Leiding war ein Schüler des Organisten Bölsche und des Kapellmeisters J. Theile, beide in Braunschweig, der letztgenannte ein geborener Thüringer, der seit 1685 einige Jahre in Braunschweig lebte. Leiding starb am 10. Mai 1710, und mit seinem Tode erlosch sein Ruhm, der wahrscheinlich auf sein praktisches Orgelspiel gegründet war.

*) Beisp.-Samml. Nr. 124.
**) In Spittas Ausgabe: II, 3.

c. Halle und Leipzig.

In der Reformationszeit lebte in Halle der geschätzte Wolff Heinz, dessen (4stimm.) Lied „Gar hoch auf jenem Berge“*) uns jetzt noch anmutet. Er war Organist des Kurfürsten Albrecht von Mainz, Erzbischofs von Magdeburg, stand mit Luther in brieflichem Verkehr, beteiligte sich aber gleichwohl an dem von dem Propst Michael Vehe 1537 herausgegebenen ersten katholischen Gesangbuche,**) wozu er einige neue Melodien lieferte. — Neben ihm nennt Vehe als musikal. Mitarbeiter Joh. Hoffmann, einen damals „berühmten“ (jetzt gänzlich unbekannten) Meister. —

Ein späterer Amtsnachfolger von Wolff Heinz, aber Protestant, war Samuel Scheidt, i. J. 1587 zu Halle geboren als der Sohn des dortigen Salinenmeisters Konrad S. Von einem seiner Brüder, Gottfried, sind uns einige, eine gewandte Hand bekundende musikalische Arbeiten aufbehalten, unter anderem im III. Teile des Gothaischen Kantionals (Nr. 9) ein Trauergesang. Samuel Scheidt suchte und fand — was für die damalige Zeit in Deutschland bezeichnend ist — seinen Lehrer nicht im eigenen Vaterlande, sondern im stammverwandten Holland. Hier lebte zu Amsterdam der Organist Swelinck, ein Schüler des als Theoretiker weitberühmten G. Zarlino in Venedig. Zu ihm, dem nachmaligen deutschen „Organistenmacher“, begab sich der junge Scheidt (später unter den zahlreichen Schülern seines Meisters als der berühmteste genannt) um das Jahr 1608, wenn nicht früher; wann er zurückkehrte, ist noch weniger zu bestimmen. Als der i. J. 1600 geborene Heinrich Scheidemann im Todesjahr seines Meisters (1621) nach Hamburg zurückkam, war aus einer der dortigen Pressen bereits ein Hauptwerk Scheidts, die „Cantiones sacrae“ hervorgegangen, und Scheidt zählte zu den berühmten 3 S.***) —

*) In Ammerbachs „Tabulaturbuch“, 1571 und 1583 abgedruckt. Auch in C. v. Winterfelds „Evang. K.-G.“ I, S. 199 erwähnt.
**) Die Lieder daraus neu veröffentlicht von Hoffmann von Fallersleben. Hannover 1853.
***) Die beiden anderen waren Heinrich Schütz in Dresden und Hermann Schein in Leipzig.

Für gewöhnlich nimmt man an, Scheidt habe als Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle gestanden; das scheint ein Irrtum. Scheidt nennt sich schon 1620 „Kapellmeister und Organist“ des Administrators Christian Wilhelm, und als solcher hatte er seine Funktionen in der Hofkirche. Ob dies die jetzige Domkirche war, oder die Moritzkirche, konnte ich nicht ermitteln. Die Residenz der Fürsten — der Erzbischöfe und ihrer protestantischen Nachfolger: der „Administratoren“ — war die Moritzburg, vom Erzbischof Ernst i. J. 1484 gegründet, und seit 1503 von ihm bewohnt. Sie brannte mit der Maria-Magdalenen-Kapelle 1637 nieder. Der Umstand, dafs Scheidt ein Vermächtnis stiftete zum Besten der Orgel in der St. Moritzkirche, spricht für die Annahme, er habe hier funktioniert. Gleich unbekannt sind die persönlichen Verhältnisse und Schicksale, unter denen er nach der Ächtung des Fürsten (1626) und dessen Abdankung (1638) und unter dem Regimente des neuen Administrators, August von Sachsen, lebte. So viel scheint gewifs, dafs er unbelästigt im Amte blieb, wenn schon nicht unberührt von den Drangsalen des im Magdeburgischen, Thüringischen und Sächsischen wütenden Krieges. Unterm 19. Juni 1642 wendet sich Scheidt mit einem Schreiben an den Herzog Augustus von Braunschweig, demselben Kompositionen anbietend, die er nicht drucken lassen will, „damit sie nicht gemein werden“ — ein sonderbarer Grund für einen, der in seinem Leben so vieles hatte drucken lassen.*) Wahrscheinlich versprach er sich von der Munificenz des kunstsinnigen Fürsten, der bei den neuerwachten Friedenshoffnungen der Tonkunst an seinem Hofe eine Pflegestätte eröffnete, einen reichlicheren Ertrag, als von der Veröffentlichung durch den Druck. Läfst dies auf Verlegenheiten schliefsen, so giebt anderseits das oben erwähnte Vermächtnis der Annahme Raum, dafs später seine äufsere Lage wiederum eine günstigere geworden sei.

Von Schülern, die Scheidt gebildet, wird vorzugsweise der nachmalige Hof-Organist in Dresden, Adam Krieger, genannt. Am 7. Januar 1637 geboren, kann er erst — wenn überhaupt — in den allerletzten Lebensjahren des Meisters nach Halle gekommen sein, denn dieser starb, 67 Jahre alt, am 14. März 1654. — Eine der weltlichen Melodien A. Kriegers kam durch F. Hertzogs geistliche Text-Umdichtung: „Nun sich der Tag geendet hat“ in den evangelischen Kirchengesang, und gehört demselben heute noch als eine gern gesungene an. —

Unter den gedruckten Werken Scheidts befinden sich zwei für die Orgel bestimmte: die sehr umfangreiche „Tabulatura nova“ (1624) und die sogenannte „Görlitzer“ Tabulatur (1650). — Diese beiden Bücher von denen das erstere den im kräftigen Mannesalter stehenden Orgelvirtuosen, das andere den dem Ende seiner Tage nahe gekommenen, aber mit ungeschwächter Geistesfrische fortwirkenden Organisten uns kennen lehrt, verlangen und verdienen eine ausführliche Darlegung ihres Inhalts. Das erstere, veröffentlicht in der letzten Stunde, bevor der verheerende Krieg seinen Einzug in Nieder-Sachsen hielt,*) besteht aus 3, tendenziös voneinander geschiedenen Teilen, ein jeder mit besonderem Titel:

1. Tabulatura nova continens variationes aliquot Psalmorum, Fantasiarum, Cantilenarum, Passamezo et Canones aliquot in gratiam Organistarum adornata à Samuele Scheidt Hallense. Reverendiss. Illustrissimique Principis ac Domini, Dw. Christiani Guilielmi Archiepiscopi Magdeburgensis, Primatis Germaniae Organista et Capellae Magistro. — Hamburgi, Typis & Sumptibus Heringianis. Anno M.D.C.X.X.IV.

*) Fr. Chrysander „Jahrbücher etc.“ I, S. 158 ff.: „Geschichte der braunschw.-wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrh.

*) Die Görlitzer Tabulatur erschien nach dem Friedensschlufs; in der Zwischenzeit gab Scheidt nur Vokalwerke heraus. Trotz des Kriegs und seiner Folgen ist dieser Zeit das musikalische Leben in Deutschland ein sehr reges und fruchtbringendes, während es im Reformations-Jahrhundert ein sehr mattes war. Die Zeitgenossen Scheidts klagen kaum über die Drangsale, die sie erdulden mufsten: sie klagen über Mangel an Papier zum Druck ihrer Werke, da während des Krieges „fast die sämtlichen Papiermühlen niedergebrannt“ seien. Tob. Michaelis (1631 bis 1637 Kantor an der St. Thomas-Schule in Leipzig): „Musikal. Seelenlust“, 2 Tle. Leipzig 1635 und 1637. Vorrede.

2. Pars secunda Tabulaturae continens Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echos, Tocatae Variationibus varias et omnimodas. Pro quorumvis Organistarum captu et modulo. Auctore etc.

3. III et ultima pars Tabulaturae continens Kyrie Dominicale. Credo in unum Deum, Psalmum de coena Domini sub Communione, Hymnos praecipuorum Festorum totius anni. Magnificat 1—9 Toni, Modum ludendi pleno Organo et Benedicamus. Una cum indice omnes tres partes continente, copiosissimo composita et adornata. In gratiam Organistarum, praecipuè corum qui Musicè pure et absquè celerrimis Coloraturis Organo ludere gaudent. Auctore etc.

Dem damaligen allgemeinen Gebrauche der Autoren, kein Werk ohne den Schutz- und Geleitbrief einer Dedikation in die Welt ausgehen zu lassen, schlofs sich auch Scheidt an. Er widmete die verschiedenen Teile Johann Georg von Sachsen und Christian von Brandenburg, den Senaten von Nürnberg, Danzig und Leipzig, endlich den Senaten von Lübeck, Hamburg, Lüneburg und Magdeburg.

Das Werk ist, wie auch die um dreifsig Jahre jüngere Görlitzer Tabulatur, in Hoch-Folio mit Noten-Typen in 4zeiliger Partitur gedruckt. Scheidt wollte damit, wie er selbst sich äufsert, den Liebhabern der Buchstaben-Tabulatur das sogenannte „Absetzen" erleichtern.*) Die Systeme bestehen aus je 5, und nicht „wie in den Niederlanden" aus je 6 Linien.

Von den 13 Nummern des 1. Teils, gehören 5 ausgeführte Choralbearbeitungen durch Inhalt, Form, obligate Anwendung des Pedals ebenso entschieden dem kirchlichen Gebrauche an, als 5 Sätze weltlichen Inhalts nach unserm Gefühle demselben sich entziehen und durch den Autor selbst, indem er auf das Pedal verzichtete, der Kirchen-Orgel fern gestellt wurden. Die übrigen 3 Sätze können hier wie dort, in wie aufser der Kirche mit gleichem Rechte Anwendung finden. Eine Anzahl Kanons, damals beliebt, den Scharfsinn anderer zu prüfen und den eigenen zu zeigen, wird als Zugabe angefügt.

In dem 2. Teile überwiegt die Anzahl der für die Kirchen-Orgel bestimmten Sätze die der weltlichen um ein Bedeutendes; der letzteren sind nur 3, der ersteren dagegen 9, darunter 4 Choralvorspiele.

Der 3. Teil ist nur für den organistischen Kirchendienst bestimmt, und vorzugsweise für solche Organisten geschrieben, welche die Orgel rein musikalisch und frei von allen schnelleren Koloraturen zu spielen lieben. Der Gegner der Koloratur waren also hinlänglich vorhanden, um Scheidt zu veranlassen, ihnen einen wesentlichen Teil seines Werkes zu widmen. Bearbeitungen der in der Regel allsonntäglich gesungenen Kirchenlieder und der gangbarsten lateinischen Hymnen, nach dem Kirchenjahre geordnet, bilden den Inhalt dieses 3. Teils. Am Schlusse stehen unter Nr. 19 und 20 zwei kürzere 6stimmige Sätze mit zwei realen Pedalstimmen — im Vergleich zu den einzelnen Pedaltönen Frescobaldis*) der beste Mafsstab für die Lücke, welche die Technik der beiden Meister trennt, und zugleich ein Beleg, wie eng in Kenntnis, Auffassung und Behandlung des Instruments Scheidt an Schlick sich anschliefst. Einen dritten oder vierten namhaft zu machen, der die Hinterlassenschaft des einen dieser beiden Meister ererbte und auf den andern übertrug, ist so lange wenigstens unmöglich, als wir uns nicht im Besitze eines vollständigeren Materials aus dem 16. Jahrhundert befinden. Bis dahin können wir die wenigen uns bekannten Arbeiten von Luython und Lohet etc. nur als vereinzelte bessere Erscheinungen betrachten, deren Beziehungen nach vor-, wie rückwärts unseren Wahrnehmungen zum Teil

*) Nicht etwa „ersparen"! Die konservativen deutschen Organisten liefsen ihre Buchstaben-Tabulatur sich so bald nicht nehmen. Die Drucker waren darin vernünftiger.

*) Noch hundert Jahre nach Frescobaldi stand es um die Behandlung des Pedals in Italien nicht besser, wie Arestis und Padre Martinis Sonatensammlungen — die eine um 1700, die andere 1738 gedruckt — beweisen. In dieser Beziehung herrschte ein vollkommener Stillstand im italienischen Orgelspiel, wie im Orgelbau. Süd-Deutschland blieb — man vergleiche Muffats Toccaten — im Gebrauche des Pedals gegen Nord-Deutschland ebenfalls zurück. — Händels Fugen sind für die pedallosen englischen Orgeln geschrieben, aber für die vollkommeneren deutschen gedacht.

oder ganz sich entziehen, und es bleiben als die Hauptvertreter der deutschen Orgelkunst nur die Koloristen übrig.

Mit dem dritten Teile seiner Tabulatur tritt Scheidt gegen diese Afterkünstler auf, nachdem er im 1. und 2. Teil bereits thatsächlich dargelegt, wie wenig er überhaupt mit ihnen gemein habe. Drei Punkte sind es besonders, worauf man achten mufs, um den unausgleichbaren Unterschied, der zwischen Scheidt und den Koloristen besteht, mit einem Male aufzufassen; nämlich 1. die organische Ausbildung seiner Figuren an sich und ihre notwendige Verbindung mit dem Ganzen; 2. der orgelmäfsige Stil, wie er in Wahl und Benutzung der Gedanken oder Motive und in Beschäftigung und Verteilung der Stimmen sich kennzeichnet; 3. die mannigfaltige Anwendung der tonischen und technischen Hülfsmittel, welche die Orgel in reicher Auswahl bietet.

Von allen diesen Dingen enthalten die Arbeiten der Koloristen nur wenig oder nichts: ihre Figuren sind gehaltloses Floskelwerk, ihr Stil ein ungeplantes Zusammenstellen von Tönen, ihre Orgelbenutzung die allgemeinste, die sich denken läfst. Hiermit ist die Stellung bezeichnet, welche Scheidt bei seinem Auftreten den Männern des Tages gegenüber einnahm. Bis zu welchem Mafse seine Überlegenheit in den beiden ersten Punkten reicht, wird sich aus der nachmaligen Besprechung seiner Werke von selbst ergeben; dagegen möge hier sogleich über den dritten Punkt, über die Art, wie er sein Instrument kannte und behandelte, gesprochen werden, nach der Auskunft, wie der 3. Teil sie giebt. Hier heifst es:

„Diese Magnificat und Hymnus, wie auch etliche Psalmen im 1. und 2. Teil, kann ein jeder Organist, welcher eine Orgel mit 2 Klavieren und Pedal hat, sie seien im Diskant oder im Tenor,*) auf dem Rückpositiv mit einer scharfen Stimme spielen. Ist es ein Bicinium und der Choral im Diskant, so spielt man diesen mit der rechten Hand auf dem Ober-Klaviere **) und mit der linken Hand die 2. Stimme auf dem Rückpositiv. Ist der Choral im Diskant mit 4 Parteien, so spielt man denselben auf dem Rückpositiv mit der rechten Hand, den Alt und Tenor auf dem Ober-Klavier mit der linken Hand, und den Bafs auf dem Pedal. Ist der Choral im Tenor, so wird er mit der linken Hand auf dem Rückpositiv gespielt, Alt und Diskant mit der rechten Hand auf dem Oberwerk, der Bafs auf dem Pedal. Bei einem 4stimmigen Satze kann man auch den Alt auf dem Rückpositiv besonders spielen, dann spielt die rechte Hand den Diskant auf dem Oberwerke und das Pedal übernimmt den Tenor und Bafs. Doch darf der Tenor nicht über das eingestrichene c gehen, da man das d auf den Pedalen selten findet, auch dürfen Tenor und Bafs nicht zu weit auseinander liegen, etwa eine Terz, Quinte oder Oktave. Aber die schönste und bequemste Manier ist, den Alt auf dem Pedal mit Stimmen von 4 Fufston, als Oktav, Gedackt, Zymbel, Kornett-Bafs 4 Fufs*) und das übrige auf dem Manual mit Stimmen von 8 Fufston zu spielen."

Schliefslich werden noch einige Arten zu registrieren, die beim Vortrag eines Cantus firmus Anwendung finden können, angegeben:

„Im (Haupt-)Werk (zur Begleitung): Grob-Gedackt 8, Klein-Gedackt 4′; oder Prinzipal (8′) allein, oder mit anderen Stimmen zusammen.

Im Rückpositiv (zum Cantus firmus) Quintadehn oder Gedackt 8′, Klein-Gedackt oder Prinzipal 4′, Mixtur oder Zimmel (Zimbel) oder Super-Oktav 2′.

Im Pedal (ebenfalls zum Cantus firmus): Untersatz (Sub-Bafs) 16′, Posaune 8′ oder 16′, Dulcian-Bafs 8′ oder 16′, Schallmey, Trommete, Bauerflöte, Kornett." *)

Was Schlick zu Anfang des 16. Jahrhunderts so nachdrücklich anstrebte: die überall vorhandene Möglichkeit, die verschiedenen Stimmen ohne Ausnahme in beliebiger Auswahl gebrauchen zu können, war mit Eintritt des 17. erreicht. Auch hatten die Pedale,

*) d. h. es liege der Cantus firmus im Diskant oder im Tenore.

**) Bei den damaligen Orgeln mit 2 Manualen gehörte das obere zum Hauptwerk, das untere zum Rückpositiv; hatte die Orgel 3 Manuale, so gehörte das obere zum Brustwerk, das mittlere zum Hauptwerk und das untere zum Rückpositiv.

*) Ein Rohrwerk, keine Mixtur.

wiewohl es noch für einige Zeit im Gebrauch blieb, gröfsere Stimmen aus dem Haupt-Manuale zu entlehnen, selbständigere Dispositionen erhalten, in denen sich der bei Schlick noch nicht vorhandene Unterschied des Fufstons zwischen Manual und Pedal: 8′ und 16′, mit Entschiedenheit aussprach in dem Hinzufügen von Sub-B. und Posaune 16 Fufs.

Die Disposition der damaligen Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle teilt Prätorius im II. Teile des Syntagma mus. (S. 177) folgendergestalt mit:

Im Oberwerk 6 Stimmen.

1. Prinzipal, im Pedal 16, im Manual 8 Fufston.
2. Querpfeif 8′, im Manual allein.
3. Oktave 4′.
4. Nachthorn 4.
5. Mixtur und 6. Zimbel.

In der Brust 6 Stimmen.

1. Regal 8′.
2. Flachflötgen 4′.
3. Prinzipal 2′.
4. Waldflötgen 1.
5. Mixtus und 6. Zimbel.

Im Rück-Positiff 12 Stimmen.

1. Quintadeen 8′.
2. Trommeten 8′.
3. Prinzipal 4.
4. Gedacktes 4′.
5. Singend Regal 4.
6. Oktave 2′.
7. Spifsflöt 2′.
8. Sifflöt 2′.
9. Klein-Gedacktes 2′.
10. Quinta 9 (6?)′, 11. Mixtur und 12. Zimbel.

(Im Pedal) neben der Brust 4 Stimmen.

1. Trommeten-B. 8′.
2. Schallmeyen-B. 8′.
3. Quintflöit 3′ und 4 Zimbel′.

(Im Pedal) auff der Seiten sind neulich hinangesetzt 3 Stimmen.

1. Grober Posaunen Untersatz 16′.
2. Quintadehn-B. 8′.
3. Nachthorn 4′.

Diese Angaben zeigen den Bestand einer deutschen Orgel aus dem 16. Jahrhundert zugleich mit der Richtung, welche der Orgelbau gegen das folgende Jahrhundert hin annahm. Sie ging auf Vermehrung der Bässe (Seitenbässe), selbständigere Disposition des Pedals und dessen Vertiefung zum Sechszehn-Fufston. Die gewöhnliche Anordnung des Pfeifwerks war:

Etwaiger späterer Pedalzusatz	Haupt-Werk			Etwaiger späterer Pedalzusatz
	Bässe	Brustw. Klaviatur	Bässe	

Davor, unmittelbar hinter der Bank, lag in der Höhe des Fufsbodens das in das Mittelschiff der Kirche hinausgebaute Rückpositiv. Dem Pedalzusatz begegnet man derzeit oft. Gewöhnlich hatte er seinen Platz zu beiden Seiten der Orgel (selten im Hintergrunde bei den vorhandenen Bässen, noch seltener auf einer Seite); die neue Front, künstlich mit der ursprünglichen verbunden, bestand aus klingenden, oft aber auch aus auf Leinwand gemalten Prospektpfeifen.

Die Hallesche Orgel zeigt, gegen Schlicks Disposition von 9 Manualstimmen gehalten, eine bedeutende, mehr auf Schärfe denn auf Fülle gerichtete Vermehrung der Register; das Pedal unterscheidet sich nur durch das mit Entlehnung aus dem achtfüfsigen Prinzipal des Manuals hergestellte Prinzipal 16 Fufs. Das Werk, welches der junge Händel unter seines Lehrers Zachau Leitung zu seinen Übungen benutzte, mag um d. J. 1500 erbaut worden sein. Es wurde, „durch den Rost und die Würmer verzehret und zermalmt“ nach Zachaus Tode (1712) beseitigt und durch ein neues von 63 Stimmen ersetzt, zu dessen Revisoren der damalige weimarische Konzertmeister J. S. Bach mitgehörte.

Es ist nach dem, was oben gesagt wurde, nicht ganz zweifellos, ob Scheidt die Orgel in der Liebfrauenkirche und nicht etwa jene in der Moritz- oder in der jetzigen Domkirche zu spielen hatte. Was Scheidt bezüglich der Registrierung beim Choralvorspiel sagt (s. o.) läfst sich übrigens auch bei der Disposition des erwähnten alten Werkes in der Liebfrauen-Kirche ausführen. Die Orgeln in der Moritz- und in der Domkirche, deren letztere ich noch gesehen habe, wurden erst gegen Ende der 1. Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts

durch neue ersetzt: sie mochten aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts stammen, wenigstens deutete die Disposition der Dom-Orgel darauf hin.

Scheidt wufste, wie die obigen Angaben beweisen, die verschiedenen Orgelstimmen für seine besonderen Zwecke zu benutzen, mehr noch läfst sich aus seinen Kompositionen herauslesen. Schlick hat Register-Zusammenstellungen für besondere Zwecke nicht hinterlassen, aber er erinnert wiederholt an häufigeren Wechsel und dringt auf allgemeine Einführung der Vorrichtungen, die den Einzelgebrauch eines jeden Registers ermöglichen. Die deutschen Koloristen scheinen sich um eine Abwechslung mit den Stimmen wenig gekümmert zu haben; dafs sie es gethan, findet sich nicht die geringste Spur.

Der 1. Teil der Tabulatura nova, zu welcher wir uns nunmehr wenden, enthält in mehrfacher Bearbeitung 5 Choral-Melodien, von denen 3 der alten Kirche oder der Reformationszeit, 2 der späteren Zeit angehören.

1. „Wir gläuben All an Einen Gott“,*) dorische Melodie des „Patrem credimus“ aus dem 5. Jahrhundert, wird in 4 „Versen“, d. h. Bearbeitungen, durchgeführt. In der 1. Bearbeitung liegt der Cantus firmus im Diskant; die begleitenden Stimmen treten mit den vier ersten Tönen der Melodie fugiert ein, gehen dann aber in eine unabhängige, mehr oder minder kunstvoll gehaltene Bewegung über. Die Form der Begleitung wechselt mit jeder neuen Zeile, enthält sich aber, mit Ausnahme der 2., wo das Pedal die sechs ersten Noten vorausbringt, jeder Anspielung auf die Melodie. In dieser selbst sind die Zeilen nur durch halbe oder ganze Taktpausen getrennt, wie gerade der Rhythums es erforderte. Von versetzten Tönen kommen in der Melodie nur das gewöhnliche cis und gis, und zwar stets in der Eigenschaft des Leittons vor, im übrigen folgt sie streng der dorischen Leiter. Die Begleitung dagegen liegt in dem modernen Dmoll, ohne dafs — was wir uns doch bei Behandlung einer jener alten Melodien zum steten Gesetz machen — die Annäherung an die zum Grunde liegende ältere Leiter so viel als möglich gewahrt und jeder nicht absolut notwendige versetzte Ton vermieden würde. Gleich beim Anfang z. B. heifst der Führer a | d cis d, und demgemäfs der Gefährte: d | a gis a, wogegen im Cantus firmus steht: d | a g a. — Ein „Bicinium“ für das Manual bildet den 2. Vers oder die 2. Durchführung. Aus der anfänglich ruhig gehaltenen Bewegung geht die begleitende Unterstimme in eine zunehmend bewegtere über, allerhand Gänge und Figuren ausführend. Die Zeilen des Cantus firmus, ungetrennt durch Pausen, schliefsen sich unmittelbar einander an. — Wertvoller, als dieser, ist der 3. (dreistimmige) Satz durch seine figurenreiche zwischen Ober- und Unterstimme geteilte Begleitung mit zum Teil dem Cantus firmus entlehnten, zum Teil frei erfundenen Motiven. Aus der zwischen diesen beiden Stimmen herrschenden verschiedenartigen Bewegung, den kurzen Gängen, womit sie einander antworten, entwickelt sich in Verbindung mit den langgezogenen Tönen des Tenors ein gut instrumental gedachtes Trio, vielleicht eines der ersten und ältesten dieser Art. An zwei Stellen bewegt sich die Oberstimme in Sechszehnteilen, deren je vier durch einen Bogen verbunden sind. Scheidt nennt dies eine „Imitatio violistica“, eine Nachahmung der auf der Geige durch den Wechsel des Bogenstrichs erzeugten Gruppierung der Töne. Dies auf der Orgel, auf der damaligen Orgel, wiederzugeben, erfordert einen ruhigen Arm, kräftige, unabhängige Finger und einen elastischen Anschlag, wie nur ein technisch gut geschulter Orgelspieler, nicht Orgelschläger, besitzen kann. Scheidt konnte auf den Gedanken einer solchen, über die gewöhnliche Behandlungsart der Orgel hinausgreifenden Nachnahmung nur kommen, wenn er sich im vollen Besitze jener Erfordernisse fühlte. Die Pedalbegleitung dieser Stelle wird kontrabafsartig geführt. In dem letzten Verse glänzt die Gewandtheit beider Hände in ruhigen oder raschen, einander imitierenden Gängen, in Trillern, in Nachahmung des Bogenstrichs etc. wobei der Cantus firmus im Basse ungestört seinen ruhigen Gang verfolgt. Hier ist durch die hohen Töne des Cantus firmus das Pedal ausgeschlossen, man müfste denn, und dies würde Scheidts Meinung nicht entgegen sein,

*) Beisp.-Samml. Nr. 129.

nur Stimmen von 4 Fufs benutzen und eine Oktave tiefer spielen.

In dieser einen, soeben beschriebenen Nummer finden sich so ziemlich alle Eigenschaften, welche Scheidt charakterisieren, vertreten: in harmonischer Beziehung seine Gebundenheit an das Alte bei Hinneigung zum Modernen, seine kontrapunktische Meisterschaft, seine Vielseitigkeit in Aufstellung neuer Formen, sein Reichtum im Erfinden neuer und eigentümlicher Gänge und Figuren, endlich ein umfassendes Verständnis des Instruments, dessen Vorzüge und Mängel er in virtuoser Behandlung zu heben oder zu mindern versteht. Neben diesen Eigenschaften stehen freilich noch andere, kaum minder stark ausgeprägte, die in das Bild die Schatten legen: die unentschiedene Haltung zwischen alt und neu, der verschwenderische Verbrauch der Figuren oder der Motive, deren zu häufiger Wechsel die Einheit des Eindrucks stört, endlich das Unvermögen, sich zu beschränken und die Ausdehnung eines Stücks in billigen Grenzen zu halten.

2. Vater unser im Himmelreich*), eine Melodie weltlicher Abstammung, die i. J. 1537 durch Köphls Strafsburger Gesangbuch in den kirchlichen Gebrauch eingeführt wurde, nimmt in 9maliger Bearbeitung die 3. Stelle in dem 1. Teile der „Tabulatura nova" ein. Die Behandlung in diesen 9 Sätzen ist eine unter sich verschiedene, hier 2-, dort 3- oder 4stimmige mit dem schlichten oder kolorierten Cantus firmus in einer höheren oder tieferen Stimme unter Begleitung eines einfachen oder doppelten Kontrapunkts. In dem 6. und 7. Verse, wo der Hauptgesang in der tiefsten Stimme liegt, unterscheidet Scheidt in deren Bezeichnung zwischen „Basis" und „Bafs", und versteht unter der ersteren das Pedal, unter dem andern das Manual.

3. „Warum betrübst du dich, mein Herz" — (Nr. 5, „Cantio sacra) — wird 12mal in verschiedenen Formen behandelt, darunter Kernhaftes und Treffliches,**) das zum Besten der ganzen Sammlung gehört. Die volkstümliche Melodie, seit 1540 bekannt und 1588 dem bewährten Liede unseres Hans Sachs beigegeben, wird hier in ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt, wonach die zweite Hälfte in halb so langen Noten, als die erste, fortschreitet, durchgeführt. In dieser selben rhythmischen Form steht sie noch 25 Jahre später in Scheidts zweiter Tabulatur und zwar 3mal, worunter einmal in Gdur.

4. Die 12. Nummer besteht aus 6 Bearbeitungen der phrygischen Melodie „Da Jesus an dem Kreuze stund", welche, vielleicht dem deutschen Volksgesange entstammend, in Bapsts Gesangbuch v. J. 1545 zum ersten Male dem Liede des J. Böschenstein beigegeben wurde. Unter den 5 verschiedenen Formen, in denen M. Prätorius diese Melodie in den VI. Teil seiner sionischen Musen aufnahm, hat Scheidt die in Thüringen gebräuchliche gewählt, jedoch nicht, ohne in der vierten Zeile unnötigerweise gis statt g zu setzen. Es ist in der 6. Bearbeitung, wo die Begleitstimmen „per Semitonia", d. h. chromatisch geführt werden, und Scheidt seine Vertrautheit mit dem Neuen an einem nicht ganz passenden Orte glänzen läfst, denn das Wesen der phrygischen Tonart, deren Eigentümliches, den modernen Tonleitern entgegenstehend, in dem Mangel des Leittons*) und der grofsen Obersekunde liegt, weist die Chromatik ab, wenn auch die Tonfolgen eine chromatische Begleitung an und für sich begünstigen mögen.**) Im Vergleich mit den von Scheidt sonst so fleifsig angewandten altertümlichen Harmoniefolgen ist jene Bevorzugung des Modernen ein Beleg des seinen Anschauungen noch abgehenden Gleichgewichts. Statt den bisherigen Kreis derselben zur Aufnahme neuer zu erweitern, drängte er diese mit hinein in jenen, und sah sich natürlicherweise bald hier, bald da in seinen Bewegungen beengt und gehemmt. Mit Ausnahme der letzten Bearbeitungen werden alle fugiert eingeleitet, im übrigen aber frei begleitet. — Zu bemerken ist noch, dafs Scheidt in der Notenschrift dem bisherigen Gebrauche in der deutschen Tabulatur folgt, und cis für des, fis für ges, gis und b für as und ais setzt. Das versetzende ♯ steht über

*) Beisp.-Samml. Nr. 130.

**) Eine Auswahl aus dieser Nummer im „Orgel-Archiv" von Becker u. Ritter. Leipzig, R. Friese.

*) Der Satz beginnt: h d dis (!) | e.

**) Was die vorhandenen zahlreichen chromatischen Behandlungen phrygischer Melodien beweisen.

oder unter, das b dagegen stets vor der betreffenden Note. —

5. Die „Phantasie“ über die der frühesten Zeit des evangelischen Kirchengesangs angehörende Melodie „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (Nr. 13) hält sich ähnlich jener Form des Choralvorspiels (und der Choralmotette), wo einer jeden Zeile des Cantus firmus eine kurze fugierte Durchführung eben derselben Zeile in kürzeren Noten vorausgeht; nur waltet hier der nicht unwesentliche Unterschied ob, dafs sich Scheidt nicht begnügt, den Cantus firmus einmal zu bringen, sondern er läfst denselben in den verschiedenen Stimmen wiederholen, sei es auf den gleichen, oder auf anderen Tonstufen. Hierdurch wird die Bezeichnung „Phantasie“ im Gegensatze zu „Versus“ gerechtfertigt.

Im zweiten Teile stehen folgende geistliche Sätze:

6. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (Nr. 4), einmal als „Bicinium“ mit rollendem Bafs, ein zweites Mal 4stimmig „koloriert“ (richtiger: figuriert), wobei dann die verschiedensten Notengattungen und Figuren, gruppenweis zusammengestellt, in reichem Wechsel an dem Hörer vorübergeführt werden. Beide Sätze leiden an einer gewissen Unruhe, da die ursprünglichen unruhigen Verhältnisse der Melodie (s. Beisp.-Samml. Nr. 45) in der Bearbeitung beibehalten wurden und das Verständnis erschweren, ähnlich wie in M. Prätorius fugiertem Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“.

7. Christ lag in Todes Banden (Nr. 5), seit 1524 im evangel. K.-G., 5 Bearbeitungen, darunter die 2. ein einfach ernstes Choralvorspiel mit dem Cantus firmus in der Oberstimme. Im 3. Vers, „complexus mutui“, ging Scheidt, seiner Neigung folgend, darauf aus, die verschiedensten langsamen und schnellen Bewegungen nebeneinander zu stellen, womit er wohl seine Gewandtheit im Erfinden von Figuren dokumentierte, aber einen musikalischen Erfolg nicht erzielte.

8. Christe qui lux es et dies (Nr. 7), aus der Zeit Gregors d. Gr.,*) enthält in 9-maliger Behandlung viel Gutes und Würdiges, in der Figuration manches Verschwenderische und darum Wegzuwünschende.

9. Gelobet seist du, Jesu Christ, Mel. aus dem 15. Jahrhundert, in deren 8-maliger Durchführung der Komponist, an das Alte sich anschliefsend, das leitereigene f der mixolydischen Tonart bevorzugt. Im ganzen ist die hier gewählte Harmonisierung der unserigen, auf demselben Grundton gebauten, gleich.

10. Toccata super „In te Domine speravi“ (Nr. 12). Diese Toccate vertritt im II. Teil die Stelle der Phantasie „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ im I. Es ist ein weit ausgesponnenes Stück über die liturgische Melodie g a | h c d e | d etc., welche jedoch kaum anders als zur Ableitung der verschiedenen Motive benutzt wird, um welche reiche und überraschend gebildete Figuren und Passagen in buntem Wechselspiel sich ranken, und abermals beweisen, wie erfinderisch in diesem Artikel — und schwach in seiner Vorliebe dafür — Scheidt war. Der in etwa 12 Abschnitte zerfallende Satz, den kein verbindender Cantus firmus durchzieht, hat durch die Häufung des Formenwechsels allen Halt verloren. Man hat eine Figuren-Musterkarte vor sich, und empfindet danach. Das phantastische und an beengende Schranken sich nicht bindende Freie, welches die sogenannte Toccate charakterisiert, fehlt übrigens dem Stück insofern, als der benutzte Cantus firmus für den Gang der Figuren das einzig Bedingende ist, und diese nicht die Eigenschaft noch den Wert von etwas durch sich selbst entwickeltem haben. Das ist ein Mangel, den kein weiterer Satz im gleichen Mafse teilt.

Folgende Sätze können als Nachspiele, als ernstgehaltene, der Kirche nicht widersprechende Orgelstücke benutzt, oder doch als solche angesehen werden:

1. Phantasie super: „Io son ferito, ahi! lasso“ — „Fuga quadruplici“ (Tl. I, Nr. 2). Vier aus einem Madrigal Palestrinas genommene regelmäfsige Sukjekte werden erst mehr einzeln und nebeneinander, dann aber vereint („Concursus — — — omnium quatuor fugarum“) in verschiedenen Notengattungen, allein oder mit Kontra-Subjekten verbunden, durchgearbeitet. Das unbillig aus-

*) 590—604.

gedehnte, aber, als Kunstarbeit betrachtet, höchst meisterhafte Stück, gewinnt etwa von der Mitte ab, da wo ein chromatisches Motiv einen in Händels Art gedachten Gegensatz erhält, an musikalischem Interesse, und würde noch mehr gewonnen haben, wenn der Komponist die von ihm so verschwenderisch angewandte Chromatik als das Mittel hätte benutzen wollen, die Motive jeweilig von den Tonstufen, auf denen sie eingeführt werden, hinweg auf andere zu erheben, oder mit andern Worten: wenn er sich der modernen Modulationsart hätte bedienen wollen. Es fehlt dem äufserst kunstvollen Flechtwerk an Licht und Schatten, an Farbengebung; eine Anzahl der zu den chromatischen Gängen verbrauchten Versetzungszeichen zu einer wirklichen Ausweichung benutzt, würde Wunder gewirkt haben. In diesem Punkte stand Scheidt, und man darf hinzusetzen: auch Prätorius hinter dem freisinnigen und unternehmenden Luyton zurück. — Für die höhere Kontrapunktik Studierenden will ich noch bemerken, dafs Scheidt, sich die Arbeit zu erleichtern oder überhaupt zu ermöglichen, je zwei und zwei seiner Motive zu einander in die Gegenbewegung stellte.

2. Phantasie super ut, re, mi, fa, sol, la (Tl. I, Nr. 4), eine trotz alles Figuren-Aufwands ermüdende Studie.

3. Fuga contraria (Tl. II, Nr. 1), 4stimmig, mit Vorzeichnung von b im modernen Gmoll. Die Modulation bietet auch hier wenig Abwechselung,*) desto reicher ist das Thema mit rhythmischen Veränderungen und mannigfaltiger Begleitung bedacht, worin der eigentliche Schwerpunkt des ausgedehnten Stücks beruht.

4. Echo ad manuale duplex forte & lene (Tl. II, Nr. 2), und

5. Echo alio modo, sinistrâ manu sempre in eodem manuali permanente, destrâ verò Cantus variante.

In dem ersten dieser beiden Sätze, die Scheidt wohl in Erinnerung an seinen Aufenthalt in Holland schrieb, werden stets einige Takte von dem auf dem stärkern Manuale Vorgetragenen auf dem schwächern wiederholt; in dem zweiten trifft die Wiederholung nur die melodischen Phrasen der Oberstimme, bei bisweilen oft fein ersonnener veränderter harmonischer Begleitung.

6. Fuga (Tl. II, Nr. 3), 4stimmig, auf die plagalische Tonreihe G a h C d e f G gebaut, enthält, wie leider so oft bei Scheidt, des Guten zu viel — in fugierter Arbeit, um so monotoner und farbloser verhält sich die modulatorische Ausstattung.

7. Fantasie à 3 voci (Tl. II, Nr. 6) ist eine Studie, wie ein einfaches Motiv — nicht zu verarbeiten, sondern — unter reichem Figurenwechsel in verschiedenen Lagen zu begleiten sei.

Aufser diesen orgelgerechten Sätzen enthält der I. Teil (Nr. 6 bis 11) ein Passamezo, zwei Couranten und drei interessant variierte Liedchen: die beiden „belgischen“ „Wehe, Windchen, wehe“ und „Ach du feiner Reuter“, und das französische „Es ce Mars“, — der II. Teil ein englisches „de Fortuna“ (Nr. 8) und 2 Alamanden (Nr. 10 und 11), die letztere „Also stehts, also gehts“ überschrieben, alles reichlich variiert Die in diesen aufserkirchlichen Stücken gesetzten Passagen sind in der Regel kürzer, oft auch weitgriffiger, als die in den kirchlichen angewandten. Aufser der vielgestaltigen „Imitatio violistica“ ist noch zu verzeichnen als Erweiterung der Fingertechnik die Nachahmung des Orgel-Tremulanten in Tl. I, Nr. 10, Vers 5: „Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu, tum dextra, tum sinistra.“

Der III. Teil, geschrieben in gratiarum Organistarum praecipùe eorum qui Musicè pure et absque celerrimis Coloraturis organo ludere gaudent“, unterscheidet sich nach Plan und Ausführung wesentlich von den beiden vorausgegangenen. Mit ihm erst tritt Scheidt vollkommen und entschieden in die reformierende Stellung, welche ihm oben beigelegt wurde. In dem I., wie in dem II. Teile ist er — abgesehen von dem selbstgeschaffenen Inhalte — im Grunde noch Kolorist; er hat nur mit dem bisherigen geistlosen und aufgeblasenen Handwerkertum, nicht mit der Koloratur an und

*) Das Motiv (— g b c | d b es d, und g f e | d f cis d) verläfst die ursprünglichen Tonstufen nie.

für sich gebrochen. Eine seiner Hauptbestrebungen blieb immer darauf gerichtet, die Koloratur durch neue Figuren zu heben und durch mannigfachen Wechsel vielgestaltiger Tongruppen überraschend und unterhaltend fortzubilden. Blieb er seinem Vorhaben gegenüber doch immer Kolorist, tritt in der Figurenhäufung und in der Breite des Raumes, die er ihnen gewährt, die mit Vorliebe verfolgte Absicht oft genug verstimmend hervor: das eine, den Figurenschatz zu mehren und der Ausübung zu gewinnen, ist ihm dennoch glänzend gelungen: er breitet einen Reichtum neuer instrumentaler Figuren vor uns aus, der heute noch überrascht und durch den verschwenderischen Gebrauch, den er davon macht, wohl an Wirkung, nie aber an Wert verlieren kann. Auf diese blendende Eigenschaft, die ihn zum allgemein angestaunten Virtuosen machte, vermochte Scheidt zu verzichten. Indem er sein Instrument „rein musikalisch“ behandelte und, einzig und allein der Sache hingegeben, durch Äufserliches zu wirken sich versagte, gewann er für sich die edelste Eigenschaft, die den Künstler ziert. —

So sieht denn der III. Teil ganz anders aus als die beiden ersten. Die frühere Häufung der Figuren, das Musterkartenartige, ist verschwunden; die Gänge nehmen die ihnen gebührende Stellung ein, nicht mehr und nicht minder, die Haupt-Gedanken entwickeln sich ungestört, präcis und in praktisch-haushälterisch zugemessener Zeit. Jedes Stück ist kurz und bündig, wohlabgeschlossen, verständlich.

Nur Kirchliches bietet der III. Teil. Unter Nr. 1 stehen 12 einfach gehaltene Sätze über die verschiedenen Abschnitte der Messe: Kyrie Dominicale — Et in terra — Gratias — Agnus Dei — Qui tollis — Cum sancto spiritu u. s. w., welche zum Teil, wie die Bemerkung „Gloria canit Pastor“ ersehen läfst, von der Orgel als Responsorien gespielt wurden. Es war demnach der, wie Frescobaldis „Fiori“ und Fasolos „Annuale“ zeigen, in der katholischen Kirche übliche Gebrauch, die Intonationen des Priesters mit der Orgel zu beantworten, auch in die neue Kirche übergegangen, wahrscheinlich, weil es hier, wie dort, öfter am Singchor gebrach.

Mit den unter Nr. 2 bis 10 stehenden Magnificat verhält es sich ebenso. Das Magnificat war für die Neben-Gottesdienste bestimmt, und wurde, Vers um Vers abwechselnd, von dem Geistlichen und dem Chor gesungen, oder statt des letzteren von der Orgel aushelfend gespielt. Diese Aushülfe war nachgerade zur Regel geworden, und es diente das Magnificat den Organisten noch bis zur Zeit J. Pachelbels († 1706) zu einem beliebten Vorwurf für mehr oder weniger freie, d. h. von dem Cantus firmus mehr oder weniger unabhängige Arbeiten, während man einer Bearbeitung der Melodien der Messe nach Scheidt protestantischerseits nicht mehr begegnet. In seine Magnificat hat Scheidt seiner Natur und Neigung nach unter Anwendung der verschiedensten Kunstformen reiche Abwechslung gelegt, und die Späteren sind ihm hierin gefolgt. Wenn aber bei ihm der Anschlufs an die liturgischen Melodien noch vorhanden ist, so wird nach ihm die Beziehung auf den Cantus firmus immer schwächer, wie z. B. bei Kindermann, und hört endlich ganz auf. Dieser letztern Art sind die Magnificat von J. Pachelbel, Tonsätze, deren besonderer Zweck nur aus den Überschriften, nicht aber aus ihnen selbst zu erkennen ist. Kindermann hat den Vorzug für sich, dafs er den ursprünglich nicht-rhythmisierten Cantus firmus plastisch ausbildet und zur Durchführung geschickt macht. Buxtehude († 1737) begnügt sich mit einigen genialen Andeutungen.

Unter Nr. 11 bis 16 folgen, mehrfach bearbeitet, die Hymnen Veni redemptor gentium*) (Ambrosius, 360), — A solis ortus cardine (Sedulius, 5. Jahrh.) — Christe qui lux es et dies (Gregor, 600) Vita sanctorum (11. Jahrh.) — Veni creator spiritus (8. Jahrh.) — O lux beata trinitas (Ambrosius? — 5. Jhrh.), welche die evangelische Kirche unter den Übersetzungen kennt: Nun komm der Heiden Heiland — Christum wir sollen loben schon — Christe, der du bist Tag und Licht — Der Heil'gen Leben — Komm Gott, Schöpfer heiliger Geist — Der du bist drei in Einigkeit. — Mit Ausnahme der von C. Spangen-

*) Beisp.-Samml. Nr. 131.

berg verfertigten Übersetzung „Der Heilgen Leben“ gehören die übrigen sämtlich Luther an.

Weiter enthält der III. Teil das dorische „Credo in unum Deum“ (Wir gläuben All an Einen Gott), — ferner das von Luther gebesserte und agendarisch angeordnete Kommunionlied Hussens „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“ — und endlich (unter Nr. 19 und 20) zwei real 6stimmige Sätze „mit der vollen Orgel am Schlusse der Vesper zu spielen“. Die Oberstimme des zweiten enthält die liturgische Melodie des „Benedicamus“.

Die hier genannten Choral-Melodien, meistens solche, die mitsamt den Verdeutschungen ihrer Urtexte von Luther eingeführt wurden, folgen, soweit sie den alten Tonarten angehören und als Cantus firmus auftreten, den Gesetzen der alten Leitern. Als Motive zu Durchführungen herangezogen, haben sie sich dagegen manche Veränderung im Sinne der neuen Tonlehre gefallen lassen müssen. Scheidt konnte über das Mafs, in welchem die alten, ihm anerzogenen Dogmen zu gunsten der auf ihn eindringenden neuen Kunstlehre oder vielmehr Kunstübung beschränkt werden mufsten, nicht mit sich einig werden, daher er denn auf der einen, wie auf der andern Seite bald zu viel, bald zu wenig thut. Hierin teilte er nur das gewöhnliche Los so vieler, deren Thätigkeit der Zeit eines Überganges anheimfällt. Er verhielt sich dem Neuen gegenüber nicht abwehrend, vielmehr entgegenkommend; aber bis zu dem Punkte, von wo aus ihm die chromatischen Töne nicht mehr als blofse Einzelheiten, sondern als Glieder harmonischer Massen erschienen, gelangte er nicht.

Fünfundzwanzig Jahre nach der Tabulatura nova veröffentlichte unser Meister sein zweites und letztes Werk für die Orgel:

Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder u. Psalmen Doctoris Martini Lutheri u. anderer gottseliger Männer für die Herren Organisten mit der Christlichen Kirchen u. Gemeine auf der Orgel, desgleichen auch zu Hause zu spielen u. zu singen, auf alle Fest- u. Sonntage durchs gantze Jahr mit 4 Stimmen componirt (d. h. gesetzt) — — — Gedruckt zu Görlitz durch Martin Hermann im 1650. Jahr.

Dieses „ausgesetzte“ Choralbuch ist, wie das ähnliche von den vier Hamburger Organisten 1604 herausgegebene Melodeyen-Gesangbuch in 4zeiliger Partitur gedruckt, umfafst die gleiche Anzahl Choräle, darunter etwa die Halbzahl gemeinsame. Beide Bücher dienen dem gleichen Zweck: der Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel.

Die Vorrede (vom Sonntage Cantate 1649) richtet Scheidt an den Bürgermeister und Rat der Stadt Görlitz, als welche „mit sonderbarem Verlangen nach dieser Arbeit dieselbe in dero berühmten Stadt zum Drucke zu befördern sich haben belieben lassen“. Mögen diese Worte auf einen besondern vom Magistrat erhaltenen Auftrag deuten — wie es den Anschein hat — oder nicht: immer werden wir in dem Werke nur jene Art der Choralbegleitung zu finden haben, welche der Meister selbst ausübte, zumal er sich auf eine Anzahl von ihm vorlängst ähnlich gesetzter Choräle bezieht. Fügt er dem in der Vorrede hinzu, dafs er für das neue Werk weder eigene (d. h. jene älteren Choräle) noch fremde Arbeiten benutzt habe, so ist wenigstens das nicht ohne Einschränkung zu verstehen. Die 92. Nummer — „O grofser Gott von Macht“ — z. B. weicht von dem Originaltonsatze Melchior Franks, wie derselbe im II. Teile des gothaischen Kantionals (1646, S. 400) steht, melodisch und harmonisch in etwa nur vier Noten ab.

Der Bestellung der Orgel zur Begleiterin des Gemeindegesangs erwähnt Scheidt in seiner Vorrede. Es sei — so sagt er — seit vielen Jahren gebräuchlich, in die choraliter gesungenen deutschen Lobgesänge Lutheri u. a. die Orgelwerke mit einspielen zu lassen, „dannenhero unterschiedene berühmte Musici solchen Zweck zu befördern die deutschen christlichen Lieder mit 4 Stimmen in Noten abzusetzen ihnen mehrmal haben angelegen sein lassen“. — Die Reformationszeit und das Reformations-Jahrh. kennen einen solchen Gebrauch der Orgel nicht; keine Spur deutet darauf hin, dafs er irgendwo bestand. Die aus den Zöglingen der gelehrten Schulen oder

durch eine freie Vereinigung von Bürgern*) gebildeten Sängerchöre in den Städten, auf den Dörfern die Schuljugend, führten ursprünglich den in ziemlicher Beschränkung und unter öfterer Wiederholung derselben Lieder geübten Gemeindegesang, wobei die Tenorstimme die Melodie sang. Aus der Gemeinde schlofs sich an, wer das Lied auswendig wufste, oder es in dem oder jenen Abdrucke zur Hand hatte. In der allerersten Zeit mag der Gesang ziemlich korrekt gewesen sein, je nach der Schulung der Sänger und der kleineren Anzahl der Mitsingenden. Als aber diese letztere mit der Verbreitung der Gesangbücher und dem Heranwachsen der Jugend zunahm, der Lieder- und Melodien-Schatz sich mehrte**) und allmählich gröfsere Abwechslung in den Kirchengesang kam, da mufste notwendigerweise die Reinheit und Pünktlichkeit sich schon darum mindern, weil die Anzahl der den Gesang Führenden im Allgemeinen die frühere blieb. Bittere Klagen und gutgemeinte Verbesserungs-Vorschläge blieben nicht aus. Lucas Osiander,***) gab i. J. 1586 fünfzig einfach 4-stimmig gesetzte Choräle heraus, bei denen die Melodie in den Diskant verlegt war, und weist den Sängerchor an, die Oberstimme, eben den Diskant, stark, die drei untern Stimmen aber schwach zu singen, auch „sich im Takt nach der Gemeinde zu richten, damit sie hübsch bei einander blieben.“ (Man sieht aus dieser Anweisung, wie es damals mit dem belobten rhythmischen Gesange stand, von dessen Vortrefflichkeit einst soviel erzählt wurde!) Das Mittel, wennschon richtig gewählt, erwies sich eben so wenig ausreichend, als an anderen Orten die kräftigsten Ermahnungen an die Gemeinde. Man nahm endlich seine Zuflucht zu der Orgel, die, wenn auch kein Mittel zu einer wirklichen innern Verbesserung des Gesanges — was nur der Schulunterricht gewähren konnte — doch in den kräftigen und schreienden Stimmen einen dominierenden und zusammenhaltenden Faktor besafs, der schliefslich die Mängel des Gesanges bedeckte. Hamburg scheint hierin den ersten Schritt gethan zu haben. Das Vorwort zu dem oben erwähnten, von den vier Hamburger Organisten Hieronymus und Jakob Prätorius, Joachim und David Scheidemann 1604 herausgegebenen, schlicht 4stimmig gesetzten Melodeyen-Gesangbuchs sagt unter anderm: — — „Wenn solche Christliche Gesänge entweder die liebe Jugend auf dem Chor her quinckeliret, oder auch der Organist auf der Orgel künstlich spielet, oder sie beide ein Chor machen, und die Knaben in die Orgeln singen, und die Orgel hinwiederum in den Gesang spielet (als *nunmehr* in dieser Stadt gebräuchlich — —) alsdann mag auch ein jeder Christ seine schlechte Laienstimme getrost und laut erheben und also nun nicht als das fünfte, sondern als das vierte nnd gar fügliche Rad den Musikwagen des Lobes göttlichen Wortes gewaltiglich mit fortziehen.“ So in Hamburg i. J. 1604, bis wohin sich die Gemeinde, wie es scheint, als das fünfte Rad geriert hatte. — In dem östlichen Teile von Mittel-Deutschland befand man sich zu derselben Zeit in einem Stadium des Übergangs von alter zu neuer Gewohnheit; in Frankfurt a. d. O. zum Beispiel wurde, wie wir aus der Vorrede erfahren, die B. Gesius seinen geistl. deutschen Liedern (I, 1607) beigegeben, zwischen Chor und Orgel mit der Führung des Gemeindegesangs abgewechselt. Weiter zurück — wenn hier von einem Fortschreiten die Rede sein kann — war man 10 Jahre später noch im Braunschweigischen; denn unter allen den einem Organisten notwendigen Eigenschaften, welche der erfahrene Prätorius aufzählt,*) fehlt gerade die nach gegenwärtiger Meinung allernotwendigste: das Geschick nämlich, den Gemeindegesang begleiten zu können. Es mag also bei der gelegentlichen, zu „angenehmer Abwechslung“ dienenden Verbindung von Orgel, Chor und Gemeinde geblieben sein, von welcher er 15 Jahre früher,**) wie von etwas Neuem

*) Z. B. die im Jahre 1530 zu Torgau gegründete „Kantorei“. (O. Taubert „Die Pflege der Musik in Torgau.“) Das. 1868.

**) Der I. Teil des Dresdner Gb. vom Jahre 1597 enthält 240, der II. 130 Lieder mit etwa 100 Melodien. Einen Überblick des Melodien-Vorrats, wie er um 1600 vorhanden war, gewähren die verschiedenen Teile der sion. Musen des M. Prätorius (1605—1610).

***) Gestorben 1604 zu Stuttgart.

*) Syntagma mus., III, 1619.

**) Musae Sioniae, III, 1605.

spricht. Gleichwohl liegt darin der erste Schritt zu der späteren Einrichtung. Aus dem protestantischen Teile Süd-Deutschlands geht das einzige vorliegende Zeugnis dahin, dafs die Verbindung von Orgel und Gemeindegesang zu der Zeit in den Kirchen Nürnbergs bestand, als Th. Stade 1637 die Hasslerschen „Kirchengesäng“ neu herausgab, wobei er die Nürnbergischen Organisten als diejenigen anredet, welche die Gemeinde bei rechter Melodie, Höhe und Tiefe zusammenhielten. Als Hassler seine im einfachen schlichten Kontrapunkt gesetzten Choräle, die von dem gemeinen Manne neben dem Figural mitgesungen werden sollten, i. J. 1608 zum ersten Mal herausgab,*) erwähnt er die Orgel nicht. Diese wurde erst später hinzugezogen. — Von der allgemeineren Verbreitung der neuen Einrichtung geben die etwa seit 1640 gedruckten Gesangbücher mit Melodien und bezifferten Bässen Aufschlufs; sie sollten vorzugsweise den Organisten dienen. Christoph Peter, der Gubener „Sangmeister“ rühmt bei seinen „Andachts-Zymbeln“ (1655) als einen Vorzug, dafs darin der „überzeichnete“ Bafs gerade unter dem Diskant stehe! Ähnlich eingerichtet sind die ersten und die späteren Ausgaben von J. Crügers „Praxis pietatis“, wogegen jene von 1690 einesteils den Diskant und Bafs, andernteils Alt und Tenor enthält, also in gewissem Sinne einen Sängerchor voraussetzt. — In Leipzig, wo ein geschulter Thomaner-Chor helfend zur Seite stand, blieb die bisherige Einrichtung mindestens bis gegen Ende des Jahrhunderts bestehen. Die ganze musikalische Anlage des Gesangbuchs von Vopelius (1682) weist darauf hin. — In dem nahegelegenen Halle mag die neue Einrichtung kurz nach dem Erscheinen der Tabulatura nova ins Leben getreten sein, früher schwerlich, da in dem ganzen Buche sich nicht die leiseste Andeutung davon findet. Zudem sind in den beiden ersten Teilen des erwähnten Werkes die Orgelsätze von einer Länge, die man nur ertragen konnte, so lange die Orgel blos im Einzelspiel gehört wurde, und weiter nicht. Was aber den gottesdienstlich-praktischen III. Teil betrifft, so enthält dieser ausschliefslich liturgische Gesänge, wie z. B. die Mefsworte, Magnifikat u. s. w., wobei die Orgel nicht den Gesang begleitend, als vielmehr ersetzend wirkte. Von eigentlichen Kirchenliedern ist nur das Kommunionlied „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns etc.“ aufgenommen, und von diesem gilt dasselbe, was von den anderen Gesängen gesagt wurde, denn die Kommunionen fanden allsonntäglich statt, zählten also durchschnittlich jedesmal eine nur kleine Zahl von Teilnehmern, mitunter auch wohl gar keinen. Vielleicht ist die Annahme nicht irrtümlich, Scheidts III. Teil enhalte an Chor- und Gemeinde-Gesängen alles, womit der Organist bis dahin zu thun gehabt hatte.

*) Neuerdings wieder herausgegeben von H. Teschner.

Beschleunigend auf die Einführung der Orgelbegleitung mögen die destruierenden Einflüsse jenes langjährigen Krieges mitgewirkt haben, der Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwüstete. Ihnen mag manche Sing-Anstalt zum Opfer gefallen und damit die Notwendigkeit eingetreten sein, den Gemeindegesang unter Schutz und Bedeckung der Orgel zu stellen. An und für sich aber war die längst und überall empfundene und, bei der Anzahl und verschiedenen Bildung der Singenden ganz natürliche Haltlosigkeit des Gemeindegesangs selbst Veranlassung genug, nach dem sich von selbst und ohne Schwierigkeit darbietenden Hülfsmittel zu greifen.

Somit trat das Orgelspiel aus dem bisherigen Verhältnis fast vollkommen freier Kunstleistung in das der Abhängigkeit. Vorher als eine Zierde um seiner selbst willen der gottesdienstlichen Ordnung eingereiht, ward es nunmehr ein aus Notwendigkeit herbeigeholtes mechanisches Hülfsmittel. Wenn trotzdem eine gewisse Erinnerung an das frühere rein kunstmäfsige Verhältnis bisher bestehen blieb, so ist dies nicht das Verdienst des Kirchen-Regiments, denn das war mit der mechanischen Leistung zufriedengestellt, sondern das des Instruments und der begabteren Orgelspieler, die, für jenes begeistert, in entsagungsvoller Hingabe an dasselbe sich den Umständen fügten und aus

diesen Umständen selbst eine neue und frische Quelle für das fernere Kunstleben herzuleiten wufsten. Das Choral-Vorspiel, als rein musikalische Kunst-Äufserung an Herz und Gemüt der Gemeinde gerichtet, nur wenig später zugleich gehoben und genährt durch Liedertexte, die vornehmlich an Herz und Gemüt sich wandten, entschädigt für manche ungeschriebene Fuge, wie zugleich die nunmehr engere Verbindung des Orgelspiels mit dem Gottesdienste für die verlorne, gewissermafsen paradierende Stellung entschädigt.

Die Görlitzer Tabulatur umfafst in 112 Tonsätzen 100 verschiedene Choralmelodien, 10 Melodien sind zwei-, eine 11. (Warum betrübst du dich, mein Herz?) dreimal, das dritte Mal in Dur, gesetzt. Die meisten der zu den Melodien gehörenden Lieder entstammen dem 16., einige dem 17. Jahrhundert.*) Die Tonsätze sind mit Typen in 4zeiliger Partitur unter genauer Takt-Einteilung gedruckt. Noten, deren Geltung aus einem Takt in den andern reicht, sind, wie auch in der grofsen Tabulatur geschehen, gleich im ersten der Takte nach ihrer vollen Geltung gesetzt; nur da, wo die Schrift kein anderes Mittel bot, das Fortklingen anzuzeigen, wird der Bindebogen benutzt. Bei den Melodien im Tripeltakt benutzt Scheidt, wie es auch Schein (1627) und Peter (1674), thun, die Minima und Brevis (⌯ und ◇),**) nur bei „Nun lafst uns Gott dem Herren" ist er bei den gewöhnlichen Notengattungen (𝅗𝅥 und 𝅘𝅥) geblieben. Ob er durch die Wahl der längeren und schwereren Notengattungen, aufser dafs er der bisherigen Gewohnheit folgte, zugleich einer sich leicht einschleichenden allzuflüchtigen Bewegung hat vorbeugen wollen, ist mir nicht ganz unzweifelhaft geblieben, ich vermute es aber, da er bei den Chorälen im zweiteiligen Takt den halben Schlag und die Viertelnote nach einem bestimmten Grundsatz auszuwählen und mit dem ersteren ein langsameres, mit der letzteren dagegen ein schnelleres Zeitmafs anzudeuten scheint. Diese Annahme erhält einige Bestätigung durch den Zusatz „langsamer Takt" bei einigen wahrscheinlich aus Versehen in Vierteln geschriebenen Chorälen.*)

Von einer allgemeinen Übereinstimmung der Choralmelodien in Tonfolge und Rhythmus war im Jahre 1650 keine Rede mehr; Scheidt, der sich, was die Tonfolge anlangt, natürlicherweise nach seiner Umgebung richtete, fügte zu den bereits in Bücher übergegangenen Abweichungen manche neue. Die auffallendste mag die Umwandlung sein, welche sich die Anfangsnoten der Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" haben gefallen lassen müssen. Sie lauten bei ihm: c a f | c etc., anstatt, wie herkömmlich: f c a | f c etc. — In Beziehung auf den Rhythmus folgt er seinen eigenen Ansichten, und hier finden wir ihn wieder in dem unbehaglichen Konflikt zwischen Anhänglichkeit an das Alte und Neigung zum Neuen. Die Art, wie er beiden gerecht zu werden sucht (und keinem gerecht wird) ist eigentümlich, bleibt aber wie alles, was an innerm Widerspruch krankt, unfruchtbar.

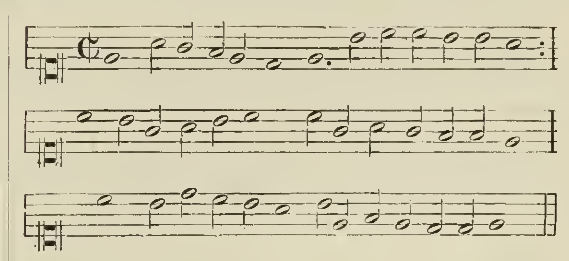
Wie Calvisius (1597) und Schein (1627 und 1645) in ihren für Singstimmen gesetzten Kantionalen, so lassen auch die Hamburger Organisten in dem für die Orgel bestimmten „Melodeyen-Gesangbuch" (1604) die sämtlichen Stimmen gleichzeitig fortschreiten, so dafs die zeitlichen Schritte der Melodie zugleich den Wechsel der Harmonien bestimmen. Im Grunde ebenso verfährt M. Prätorius in den früher näher besprochenen Choralbearbeitungen, die er dem VII. Teile der sion. Musen (1609, Nr. 241—244)

*) Das Vorkommen der Melodie „O Jesulein süfs, o Jesulein mild" an dieser Stelle beweist, dafs der Plauensche Organist Rammold schwerlich ihr Verfasser sein kann, da dieser erst zu Ende des Jahrhunderts (1690) lebte.

**) Es trifft die Melodien: Ach Gott, thu dich erbarmen — Allein Gott in der Höh sei Ehr — Der Tag vertreibt die finstre Nacht — Erschienen ist der herrliche Tag — Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht — In dulci jubilo — Nun höret zu, ihr Christenleut — Nun lob mein Seel den Herren — O Christe, Morgensterne — O Jesulein süfs, o Jesulein mild — O Lamm Gottes, unschuldig — Puer natus in Bethlehem — Sie ist mir lieb, die werte Magd (2 Zeilen) — Singen wir aus Herzensgrund — Surrexit Christus hodie — Zion, du werte Gottes Stadt.

*) Christ ist erstanden — Der du bist drei in Einigkeit.

beigegeben hat. Führt man hier die Figuren auf die einfachen harmonischen Grundbestandteile zurück, so bleibt ein choralmäfsiger Tonsatz übrig, wobei der Rhythmus der Melodie auf die anderen Stimmen übergetragen ist, mit anderen Worten: wobei mit jeder Note der Melodie eine neue Harmonie eintritt. Choräle nun mit einfachem Rhythmus, durchgehends zwei-, oder dreiteilig, haben, wenn auch die Notengröfsen wechseln, für eine solchergestalt angeordnete harmonische Orgelbegleitung durchaus nichts Bedenkliches, da der einfache und sich gleichbleibende Rhythmus leicht aufzufassen ist. Bei rhythmischwechselnden Melodien dagegen, wo nach unserer Art zu reden 3/2-, 4/4- und 6/4Takt unmittelbar nebeneinander gestellt sind, können wohl die Singstimmen die rhythmischen Verhältnisse für den Hörer klar legen, da sie die Wort- und Ton-Accente vollkommen beherrschen, aber die accentlose Orgel, so lange sie ihrer Natur gemäfs behandelt und nicht klaviermäfsig gemifshandelt wird, vermag es nicht. Der einfache, keiner Modifikation in sich fähige Orgelton drängt auf die einfachsten rhythmischen Verhältnisse hin, genau wie der Gemeindegesang nach Zahl und Art der Singenden. Beide, Gemeindegesang und Orgelton, waren in dieser Beziehung Verbündete, die auf ein gemeinschaftliches Ziel: Beseitigung des rhythmischen Wechsels und endliche Ausgleichung aller Noten, hinarbeiteten. Der Vorgang, wie er sich bei Lebzeiten Scheidts, in den Jahren 1600 bis 1650 entwickelte, läfst sich ziemlich genau erkennen. Die vier Hamburger Organisten übertrugen einfach und genau auf gleiche Weise der Orgel, was bisher der Chor geleistet hatte, ohne sich um einen möglichen Einwand von Seiten der Orgel zu kümmern; der Rhythmus der Melodie blieb zugleich der der Harmonien, wie es bisher gewesen; nichtsdestoweniger machte die Orgel ihre Rechte geltend, als sie half „das vierte und gar fügliche Rad“ des oben berührten „Musikwagens“ in das richtige Geleis zu lenken. Die von Hamburger Musikern herrührenden Melodien zu den kurz nach 1650 gedruckten Lieder-Sammlungen von J. Rist sind genau in dem modernen Rhythmus und Takt, d. h. 2- oder 3teilig, gesetzt; vom rhythmischen Wechsel ist keine Spur mehr vorhanden; dagegen aber finden sich, ohne den Rhythmus zu wechseln, Noten von einfacher und doppelter Geltung miteinander gemischt. So auch verfährt J. Crüger schon in den ersten Ausgaben seiner „Praxis pietatis“ (1648). Beide, jene Hamburger Organisten, wie auch J. Crüger, folgen in ihren Aufzeichnungen der rhythmischen Form, welche der damalige Kirchengesang für eine Zeitlang wenigstens angenommen hatte. Denn im Grunde war es nur Durchgangsform, über welche hinaus Gemeinde und Orgel zu der allereinfachsten zu gelangen strebten. Mit dem Eintritt des 18. Jahrhunderts etwa war diese einfachste Form erreicht, und die Tonschrift kannte für den Choral, mit sehr wenigen und untergeordneten Ausnahmen, nur noch Noten von einfacher Geltung, wie die Choralbücher von Telemann (1730) und König (1738) beweisen. Damit stimmt unsere heutige Choral-Form, für den Gemeindegesang und die Orgel die natürlichste und für das Choralvorspiel die günstigste, überein. Wie nahe übrigens Crüger in manchen Melodien derselben kam, mag die folgende („Herzlich thut mich verlangen“), die ich seiner „Praxis piet.“ (1648, S. 570) entnehme, beweisen.

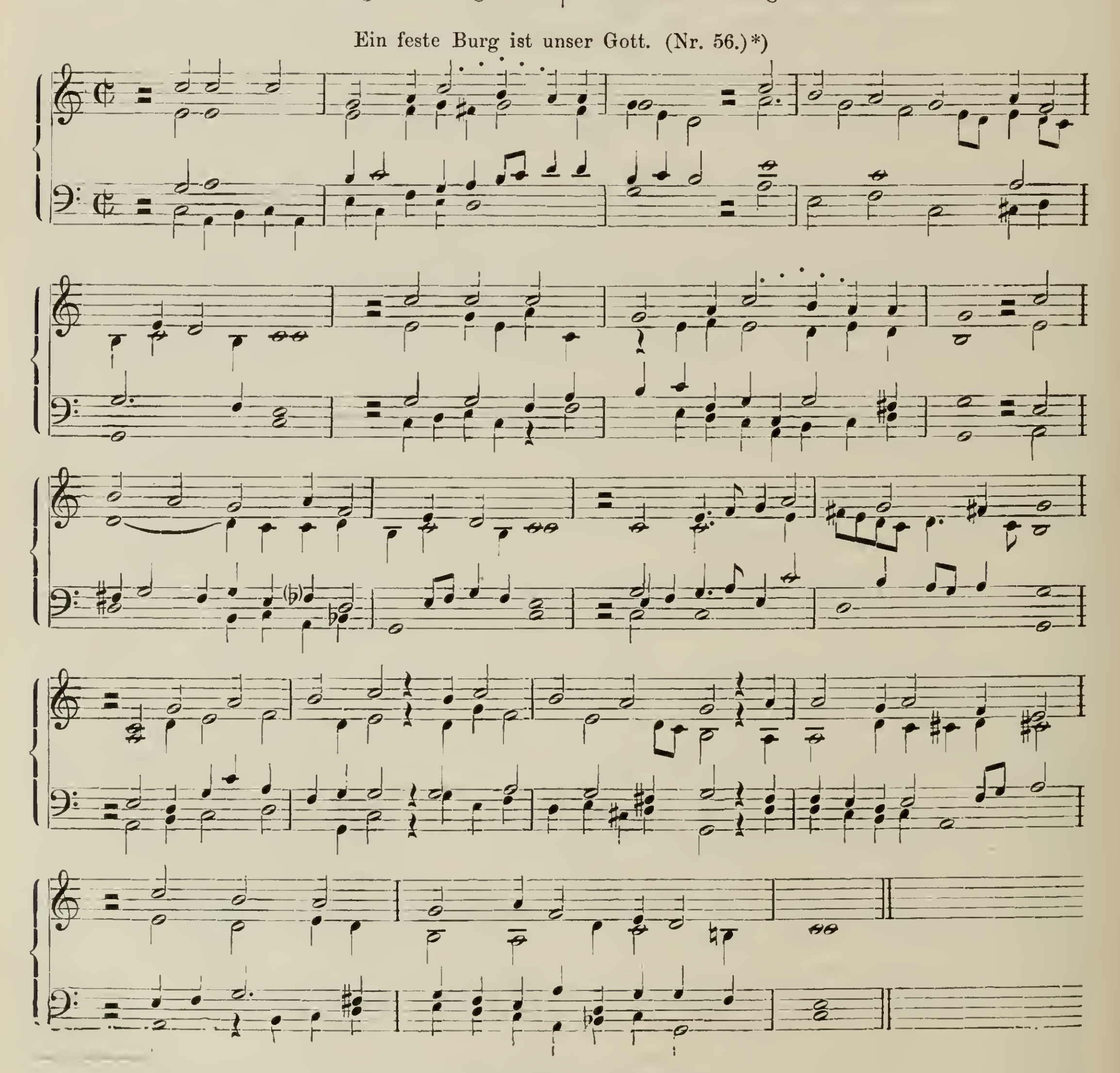


Scheidt verfährt anders als Crüger und der Ristsche Sängerkreis. Unbekümmert um seine Umgebung, folgt er nur seiner eigenen Meinung und bildet sich seine eigene Praxis, wobei er den Hauptfaktor: die Gemeinde, vollkommen aufser Berechnung läfst. Er hält an dem rhythmischen Wechsel fest, kennt aber doch den Ton seiner Orgel zu genau, um den Versuch zu unternehmen, den einen der andern aufzuzwingen, und so verfällt er denn, ohne einzusehen, dafs die Kunst-Entwickelung der Zeit auf die Ausscheidung jener zusammengesetzten Rhythmen nicht weniger

als auf die Beseitigung des alten Tonsystems gerichtet war, auf den eigentümlichen Ausweg, den ursprünglichen Rhythmus der Melodien in diesen selbst unter allen Umständen aufrecht zu erhalten, die Harmonieschritte dagegen nach den Regeln des einfachen accentuierten Takts zu ordnen. Indem er solchergestalt bei längeren Noten der Melodie deren zweite Hälfte, der Harmonie gegenüber, in das Verhältnis einer gebundenen Dissonanz oder eines Vorhalts setzt, übersieht er gänzlich, dafs er damit nur die äufserliche Tonlänge, nicht aber den innern Tonwert rettet. Diese Lösung der Schwierigkeit zeugt von Geist, ist aber unkünstlerisch. Der innere Widerspruch zwischen dem zeitlichen Fortgange der Melodie und dem der Harmonie macht sich überall fühlbar, trotz der harmonischen Gewandtheit, welche Scheidt bei der Arbeit bekundet.

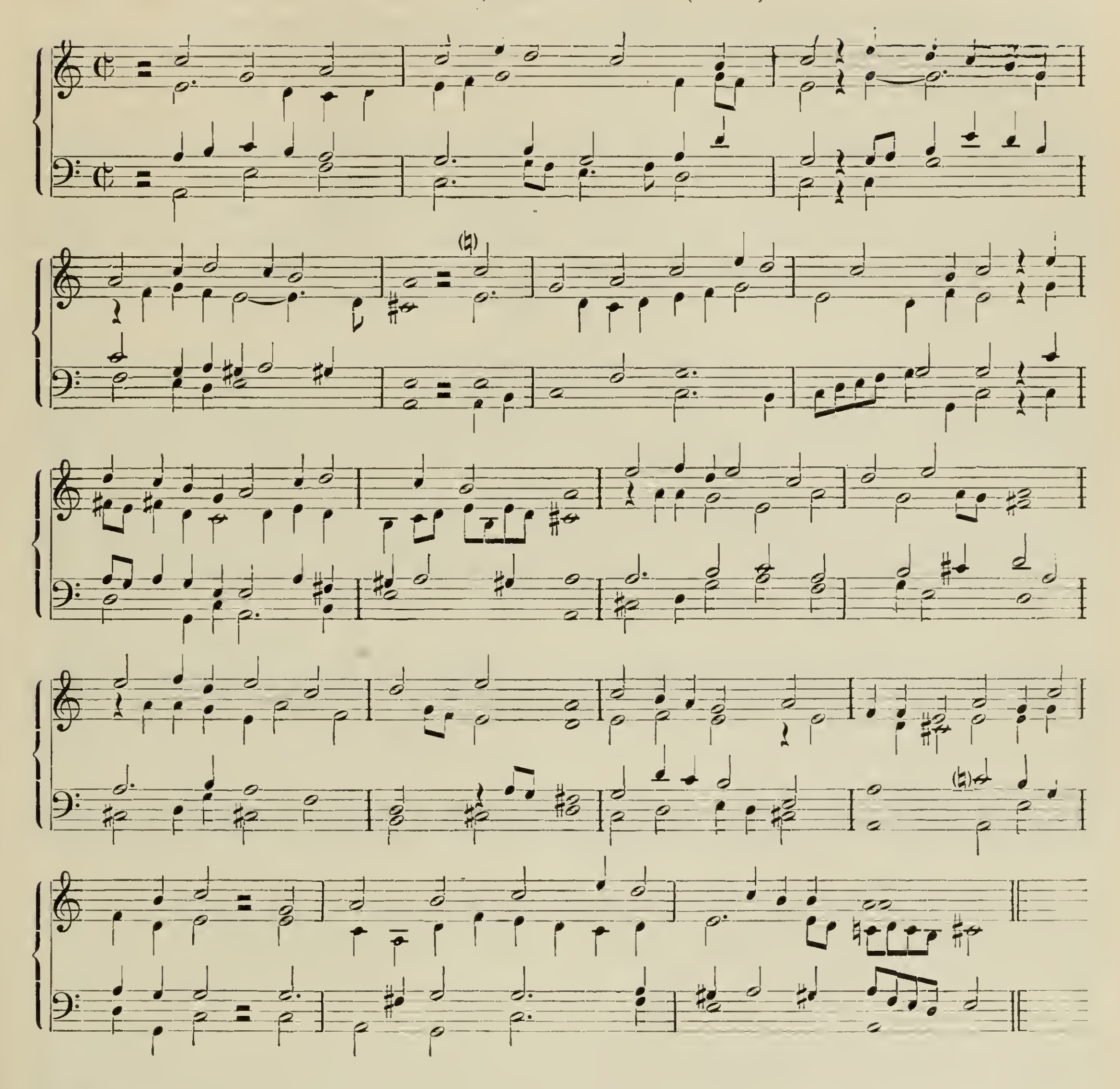
Die beiden nachfolgend abgedruckten Choralsätze, deren Melodien durch eigentümlichen Rhythmus gekennzeichnet sind, zeigen die von Scheidt gewählte Art der Begleitung in ihren äufsersten Konsequenzen. Welche Gestalt dieselbe bei einfacher angeordneten Melodien annahm, ergiebt sich aus einigen weiter unten mitgeteilten Sätzen.

Ein feste Burg ist unser Gott. (Nr. 56.)*)



*) Genau nach der Aufzeichnungsart, welche Scheidt gebrauchte.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ. (Nr. 33.)

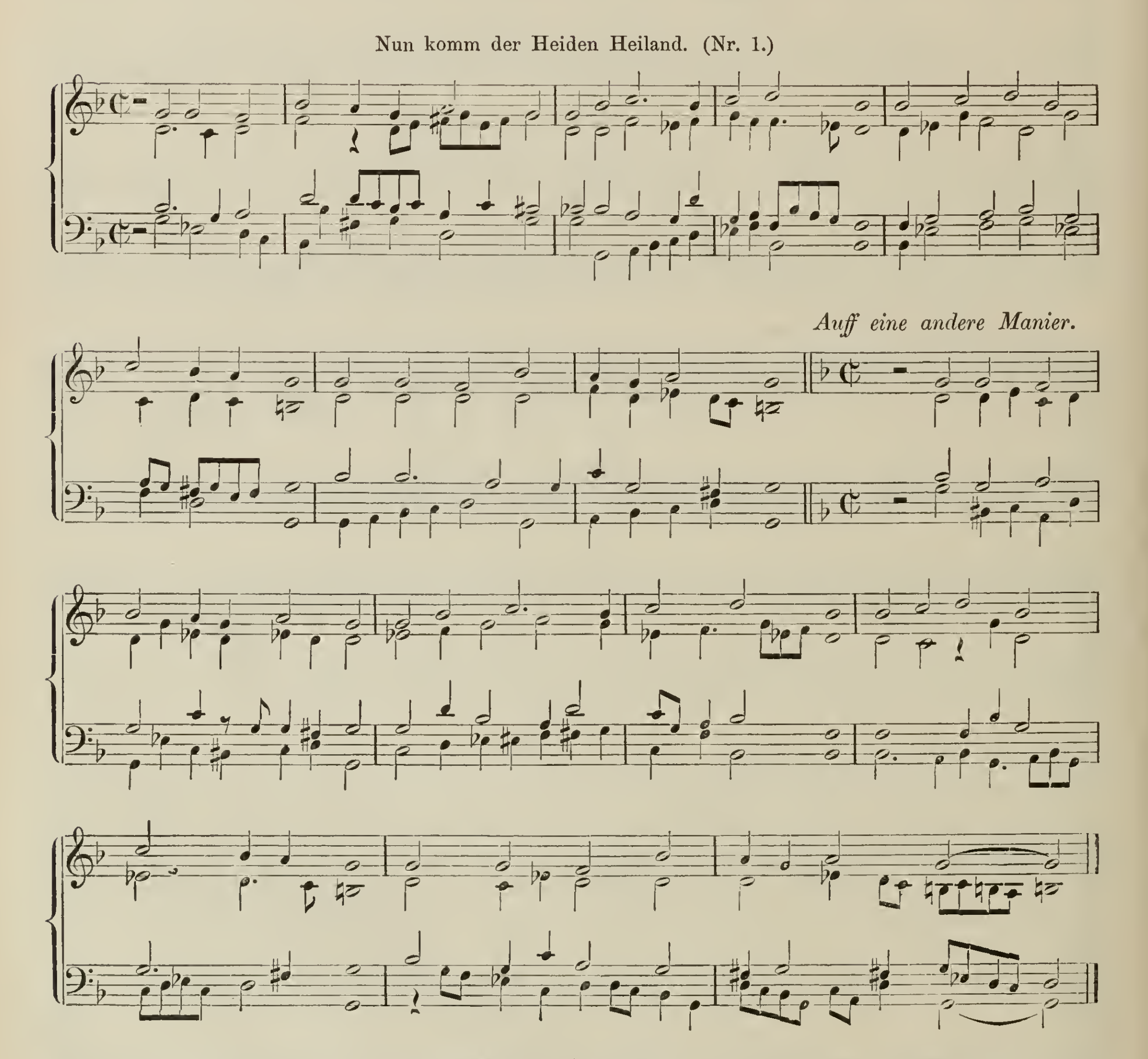


Jene drei verschiedenen Richtungen, welche sich gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in der rhythmischen Behandlung des protestantischen Chorals wahrnehmen lassen: die absolute Schonung des ursprünglichen Rhythmus (Schein, 1645), seine Umbildung im modernen Sinne (Crüger, 1648) und die Vermittlung, welche Scheidt (1650) anstrebte, laufen nebeneinander hin; die erste stirbt allmählich ab, die letztere verschwindet, die mittlere endlich geht mit dem Schlusse des Jahrhunderts in die gegenwärtige rhythmische Form des Choralgesangs über. Bei einer einzigen Stelle finde ich, dafs, unter Aufgeben der Konsequenz, Schein und Crüger mit Scheidt zusammengehen. Von den Schlufsnoten der 5. Zeile in der Melodie „Ein feste Burg ist unser Gott": a g fis g verteilen sie sämtlich jede der beiden ersten Noten auf zwei verschiedene Harmonien, so dafs die erste Hälfte als harmonischer Ton, die zweite als Vorhalt steht. Schein hat also hier die Melodie in Verteilung der Harmonie modern begleitet, Crüger den rhythmischen Wechsel beibehalten, Scheidt nur ist sich gleich geblieben.

Bei den nicht-rhythmisch-wechselnden Chorälen fällt in den Scheidtschen Bearbeitungen selbstverständlich der Zwiespalt zwischen Harmonie und Melodie fort. Hier unterstützen sich beide gegenseitig auch in rhythmischer Beziehung, während dort die Bedeutung der längern Noten in der Oberstimme durch die ihnen gegebene Stellung im Takt und die dreifach ins Gewicht fallende Begleitung aufgehoben wird, und nur in der Idee des Satzes, nicht in fühlbarer Wirklichkeit fortbesteht. —

Sehr einfach, fast Note gegen Note, hat Scheidt die Choräle im Tripeltakt gesetzt; sie erfüllen ihren Zweck. Nicht dasselbe kann man von denen im 2teiligen Takte sagen; diese sind, unter wenigen Ausnahmen, mit bewegten Mittelstimmen gesetzt, was in den meisten Fällen den Singenden mehr zerstreut, als bei der Melodie erhält. Man urteile selbst nach folgenden Beispielen!

Nun komm der Heiden Heiland. (Nr. 1.)



Die von Scheidt bei den neueren Melodien gewählte Harmonisierung weicht von den jetzt ebenda gebräuchlichen Grund-Harmonien nur wenig ab, wennschon nicht alle Anklänge der alten Zeit verschwunden sind. Diese im wesentlichen durchgeführte Konsequenz, dem Neuen das Neue zuzuteilen, hat bezüglich der den alten Tonarten angehören-

den Choräle keine Analogie gefunden. Die Schonung des tonischen Teils dieser Melodien, an welcher die grofse Tabulatur festhält, ist fast gänzlich aufgegeben, was natürlicherweise seinen Einflufs auf die harmonische Gewandung übt. Zu solchen unberechtigten Neuerungen, welche überdies ohne alle Notwendigkeit eingeführt werden und, wenn Scheidt darin der Gemeinde folgte, eine zu grofse Nachgiebigkeit von seiner Seite verraten, gehören der in den mixolydischen Melodien angewandte Leitton,*) der Gebrauch nicht leitereigener Töne**) und die mit einer gewissen Vorliebe zu phrygischen Melodien gesetzte chromatische Begleitung,***) welche mitunter glauben läfst, Scheidt habe die Fühlung mit dem berechtigten Alten vollständig verloren. Gleichwohl stehen dicht daneben spezifisch altertümliche Wendungen, und darunter jener öfter erwähnte Dreiklang auf der erniedrigten Septime kurz vor der Dominante, †) den A. Hiller so wenig leiden mochte. ††) Harmonisch ganz und gar verunglückt ist der Satz zu Hasslers Melodie „Herzlich thut mich verlangen". Vom Komponisten selbst in der jonischen Tonart gehalten, von der spätern Praxis der phrygischen Tonreihe zugewiesen, gehört diese Melodie nach Scheidts Behandlung gar keiner Tonart mehr an.

Die in dem Vorstehenden gegebene Darstellung der beiden Orgelwerke unsers Meisters dürfte wohl den Erweis geliefert haben, dafs er, der in Anlage und Ausgestaltung seiner Orgel-Tonsätze der Zeit so weit vorauseilte, in den beiden in seiner Praxis auftretenden Hauptfragen nie zu einer entschiedenen Lösung, nie zu vollkommener Klärung zwischen den ihm eingepflanzten alten und den an ihn herandringenden neuen Doktrinen in sich gelangte, so redlich er auch darum bemüht war. Der in seinen Anschauungen vorhandene Konflikt, den sein erstes Werk für die Orgel schon erkennen läfst, zeigt sich in dem letzten, wo eine neue Frage hinzugetreten ist, doppelt scharf. Schein und Crüger nehmen bei ihren Choralbearbeitungen ganz bestimmte Standpunkte ein; daher haben ihre Tonsätze heute noch Geltung, sowohl in der Litteratur, wie in der Kunst-Übung, unbeanstandet behalten, während diejenigen Scheidts, wenn nicht ganz vergessen, doch immerhin nur als Kuriositäten erwähnt werden. Dies Schicksal ist begreiflich, aber, mit Überzeugung gesagt, unverdient. Denn es waltet in dem kleinen Raume dieser Choräle, den Früchten einer jahrelangen treuen, freilich nicht unbefangenen Arbeit, die gleiche Meisterhand, welche das grofse Tabulaturbuch schrieb, hier die des grofsen Orgelspielers, dort die des gewissenhaften Organisten, in beiden eines denkenden Harmonikers. — Nimmt man den Choralsatz, der als der Scheidt eigentümliche gelten mufs, wie er nun einmal ist, so liegt darin die Absicht klar ausgesprochen, unter dem Obwalten einer kunstgemäfsen Orgelbegleitung und dem Festhalten des rhythmischen Baus der Melodien den Gemeindegesang unter Zuhilfenahme verschiedener gröfserer wie kleinerer Zeitverhältnisse in einer geregelten Bewegung zu erhalten. Ein für alle Choräle gleiches Tempo ist dabei nicht angenommen; Scheidt setzt vielmehr für den einen ein langsameres, für den andern ein rascheres Zeitmafs voraus, und deutet dies durch die Notengattung, auch wohl durch einen wörtlichen Beisatz an. Seine Absicht zu erreichen hat er die Fermaten mit ihrer unbestimmten Geltung getilgt, so dafs durch den ganzen Satz ein ununterbrochen fortlaufender Takt geht, dessen Glieder durch den Wechsel der Harmonien und die Bewegung der Stimmen markiert werden. Dadurch schliefst sich alles zu einem abgerundeten Ganzen, dessen einzelne nah aneinander gerückte Teile (Zeilen) in ihren gegenseitigen Beziehungen sich klar darlegen. Auf diese Art ist z. B. die Melodie „Helft mir Gottes Güte preisen" zu einem ganz regelrechten Liede, dessen weltlicher Ursprung nicht zu verkennen, geworden:

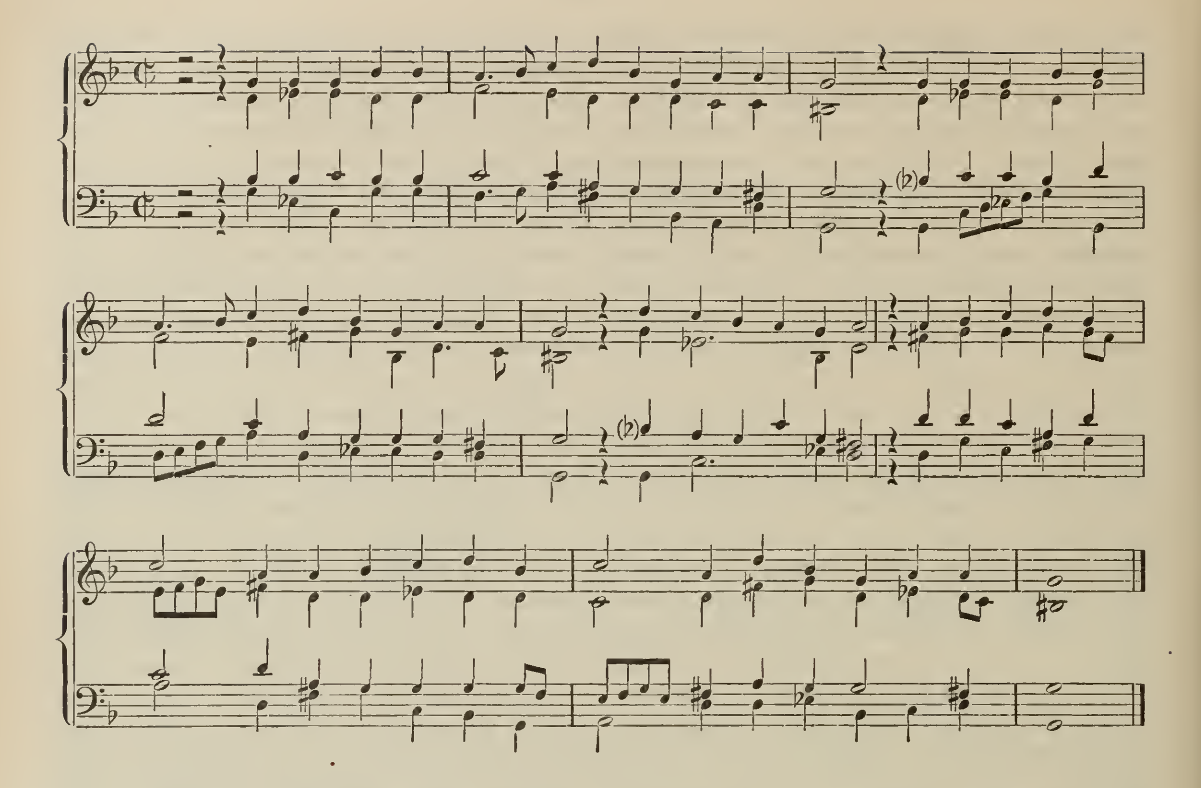
*) „Gott sei gelobet und gebenedeyet." (Nr. 36.)

**) gis in dem dorischen „Wir glauben All an einen Gott" u. s. w.

***) „Da Jesus an dem Kreuze stund" (Nr. 13) u. a.

†) Z. B. in „Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Nr. 3) — „Herr Christ, der einig Gotts Sohn" (Nr. 47) u. s. w.

††) Vorwort zu: „Vierstimm. latein. und deutsche Chorgesänge" etc. 1. Teil, oder der Motetten-Sammlung 6. Teil. — Leipzig 1791.



Die Harmonien schreiten leicht, mitunter zu leicht, in nahverwandter Folge fort und begünstigen den Flufs des Gesanges. Wenn (wie in Nr. 25) vier Noten der Melodie auf einen ausgehaltenen Bafston kommen, so wird dadurch die Beweglichkeit auf Kosten des Nachdrucks befördert. Hierin geht Scheidt zu weit und gleichwohl erreicht er den Zweck nicht, zu dem er seine Arbeit unternahm. Diese ist als ein zwar geistreicher, immerhin aber als ein mifslungener Versuch anzusehen. Scheidt verhielt sich noch zu sehr als der Orgelkünstler von ehemals, der gewohnt war, sich und sein Instrument vor der christlichen Gemeinde hören zu lassen; er vergafs mit dem Faktor zu rechnen, der bestimmend ihm jetzt zur Seite stand. Der Gedanke lag ihm fern, dafs die Zeit gekommen sei, wo er den guten Rat, den vor einem halben Jahrhundert L. Osiander den Chorsängern gab, auf sich beziehen und im Takt sich nach der Gemeinde richten müsse, „damit sie fein beisammen blieben“. —

War aber Scheidts Arbeit in Hinsicht ihres speziellen Zwecks fruchtlos, so bleibt sie dagegen, rein musikalisch betrachtet, selbst als ein mifslungener Versuch höchst wertvoll; denn sie enthält für den Harmoniker viel Anregendes und Belehrendes, und darf um dieser Eigenschaft willen sehr wohl mit J. S. Bachs Choralgesängen verglichen werden. Es ändert in der Sache nichts, dafs diese für Singstimmen, jene für die Orgel gesetzt sind, dafs dort der einzelne Zug der Empfindung, hier ein allgemeines musikalisches Bild gezeichnet wird: In beiden unterliegen analoge Gegenstände der künstlerischen Behandlung durch das gleiche Kunstmittel harmonischer Belebung. Den Arbeiten des um ein Jahrhundert spätern Meisters, der, bei reicherer Begabung, in ruhiger Klärung abgeschlossen vor sich sah, was der ältere nur in der Trübung einer hin- und hergehenden Bewegung erblickte, gebührt allerdings der Vorzug. Denn hier vereint sich mit dem Tone das Wort und der ergreifende Ausdruck hebt die Leistung aus der rein musikalischen in die höhere, in die musikalisch-poetische Sphäre. Zu solch idealer Verwendung der Kunstmittel hat es Scheidt weder in diesen Chorälen, noch sonst wo gebracht

oder bringen können. Ein Hauch erwärmter und sich aufschwingender Innerlichkeit kam ihm aus dem einer starren Orthodoxie verfallenen kirchlichen Leben seiner Zeit nicht entgegen. Die einzige Aufgabe, zu deren Lösung er in seiner Umgebung Anregung fand, war die formale Aneignung und Bewältigung dessen, was ihm die Kunst an neuem, und die neue Kirche an musikalischem Stoff zusamt ihren Ansprüchen an dessen Benutzung und Gestaltung zuführte. Diese Aufgabe hat er, trotz der oft hervorgehobenen Beschränkung seines Gesichtskreises, in seinen Chorälen eigenthümlicher, in seinem Hauptwerke aber nachhaltiger gelöst, als es irgend einer seiner Zeitgenossen vermocht haben würde.

Der zunächst nach Scheidt zu nennende Hallesche Organist ist Friedrich Wilhelm Zachau*) an der Liebfrauen- oder Marktkirche, mehr bekannt als der erste Lehrer Händels, denn durch das, was er für die Orgel geschrieben. Er ist am 19. November 1663 zu Leipzig als der Sohn des Stadtmusikus Zachau geboren; 1684 erhielt er die oben erwähnte Stelle in Halle, seit 1693 unterrichtete er den jungen Händel, sein Tod erfolgte am 12. August 1712. Der im Januar 1714 zu seinem Nachfolger vocierte J. S. Bach lehnte ab und es wurde Gottfried Kirchhoff**) gewählt. Diesem folgte im Jahre 1746 Friedemann Bach.

Von Zachau besitze ich eine Phantasie, ein Präludium mit Fuge und 29 Choralvorspiele, die letzteren von sehr verschiedenen und zum Teil interessanten Formen.***) In der Haltung sind sie denjenigen verwandt, welche die älteren thüringischen Meister ihren derartigen Arbeiten gaben. Das Präludium mit Fuge weicht in der Form von dem, was man unter dieser Bezeichnung erwartet, wesentlich ab. An einen toccatenartigen Eingang schliefst sich unmittelbar eine bewegte Fuge in 4/4takt, dann folgt ein klaviermäfsig gehaltener Zwischensatz von freier Form, und den Schlufs macht eine zweite Fugs in 6/8takt. Die Phantasie besteht in einer streng gearbeiteten Fuge in 4/4, dann in 3/2, schliefslich wieder in 4/4takt. Das Ganze bietet ein interessantes Tonspiel ernsterer Gattung. — Zachau besafs Geschick und Sicherheit in der technischen Arbeit; er würde Bedeutendes geleistet haben, hätte diesen Eigenschaften eine ergiebigere und lebhaftere Phantasie zur Seite gestanden. Aber auch so, wie sie sind, verdienen seine Arbeiten Beachtung. — Der bedeutendste Meister (1685—1759), den Halle hervorgebracht, ist G. F. Händel, von Zachau zur Orgel erzogen, durch Neigung zur Oper, durch die Leitung seines Geschicks zum Oratorium geführt. Der Orgelspieler, welcher Händel in Wirklichkeit war, wird erkannt aus den grofsen Chören seiner Oratorien, nicht aus seinen sogenannten Orgel-Konzerten. —

Hier, am Ende der Reihe Hallischer Organisten, möge Jakob Froberger stehen, dessen kometenartige Laufbahn keine engere Einreihung zuläfst. — Joh. Jakob Froberger, „kais. Majestät Kammer-Organist“, nimmt eine eigentümliche Stelle ein. In seinen Arbeiten finden sich Züge, die auf seinen Lehrer Frescobaldi zurückweisen, daneben viel Eigentümliches und Deutsches; endlich kommt noch ein ausgesprochenes französisches Element dazu, das er vielleicht bei einem Aufenthalte in Paris an- und aufgenommen hat, und mehr dem Klavier- als dem Orgelspieler gehört. Wie in seinem Künstlerwesen eine nicht zu hebende Unbestimmtheit, so herrschte bis jetzt auch in dem, was wir über seine äufseren Lebensverhältnisse wufsten oder zu wissen glaubten, grofse Unsicherheit und Unklarheit. Erst in den letzten Jahren ist diese letztere, hauptsächlich durch die Bemühungen des Herrn Dr. Schebeck in Prag nach verschiedenen Seiten hin gehoben.*) Ich

*) Fr. Chrysander „Georg Friedrich Händel“. Leipzig.

**) Kirchhoff ist zu Mühlbeck bei Bitterfeld am 15. September 1685 geboren. Seit 1709 stand er als Kapellmeister beim Herzog von Holstein-Glücksburg. 1711 wurde er Organist in Quedlinburg. 1714 in Halle. Im März 1746 starb er. Von ihm wurde in Amsterdam gedruckt: „l'ABC musical“, aus Präludien und Fugen fürs Klavier bestehend. Die wenigen seiner mir bekannt gewordenen Choralvorspiele mit einigen thematischen Anläufen und auf gut Glück hingeworfenen Passagen wollen nicht viel bedeuten.

***) Beisp.-Samml. Nr. 134 und 135.

*) Dr. Edmund Schebeck: „Zwei Briefe über Joh. Jakob Froberger“. Prag 1874.

lasse die verschiedenen über ihn kursierenden Märchen, zu denen sein bewegtes, wenn nicht unstätes Leben Veranlassung gab, bei Seite, und beschränke mich auf Thatsächliches. Dieses läuft auf folgendes hinaus:

J. Jakob Froberger ist der um 1610 geborne Sohn eines Kantors in Halle; so mag er wohl die ersten musikalischen Kenntnisse aus dem väterlichen Hause mit in die Welt genommen haben. Wann seine Wanderung dahin begann, wissen wir nicht. Vom 1. Januar 1637 bis zum 31. September desselben Jahres war er (nach dem archivalischen Verzeichnisse) Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien; in diesem Verzeichnisse verschwindet der Name bis zum 1. April 1641, wo er wieder auftritt und bis zum 1. Oktober 1645 fortgeführt wird. Nach einem abermaligen Ausscheiden wurde er abermals Kapell-Mitglied am 1. April 1653 bis zu seiner Entlassung am 30. Juni 1655. Von da an fand er eine Beschützerin in der (1620 geborenen) Herzogin Sybilla v. Württemberg zu Héricourt (Haut Saône). Hier starb er am 7. Mai 1667 und wurde am 10. desselben Monats in der Kirche zu Bavilliers (Depart. Haut Rhin) begraben. — Den sonst allgemein als glaubwürdig angenommenen Nachrichten zufolge, war Kaiser Ferdinand III. sein Wohlthäter; er schickte ihn nach Rom zu Frescobaldi, vielleicht kurz nach seinem Regierungs-Antritt 1637. Der Aufenthalt in Rom mag die erste Pause in Fr. Dienstzeit ausfüllen (30. Sept. 1637 bis letzten März 1641). Die zweite Dienstpause (1645 bis 1653) mag zu jenen vielbesprochenen Reisen Raum gegeben haben. Mit dem Tode seines Wohlthäters, 1657, nahm er die Entlassung. Er scheint also von 1637 bis 1657 beständig im Dienst und nur auf Urlaub abwesend gewesen zu sein.

Einige schriftliche Bestimmungen, die Froberger für den Fall seines Ablebens traf, lassen aus ihrer Fassung schliefsen, dafs er 1667 ein bereits bejahrter Mann war. Man darf daher recht wohl 1610 als das Jahr seiner Geburt annehmen.

Ein umfangreiches, 4 Bände starkes Autograph Frobergers, wahrscheinlich für Ferdinand III. geschrieben, befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek. Die Datierung des 2. Bandes: 29. September 1649, fällt in die 2. Amtslücke. Einen ähnlichen Band, und wie jene mit eigenen Kompositionen angefüllt, machte Froberger in Dresden dem Kurfürsten Joh. Georg II. zum Geschenk.

Folgende Kompositionen von Froberger sind mir im Druck bekannt geworden:

„Diverse Ingegnosissime, Rarissime et non maj più viste Couriose Partite, di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Correnti, Sarabande et Gigue di Cembali, Organi et Instromenti del Excellentissimo et Famosissimo Organista

Giovanni Giacomo Froberger

par la prime volte con diligentissimo studio Stambale. —

Unterschiedliche, ganz rar- und ungemein curiose und vorhin nie ans Tags-Liecht gegebene Partyen von Toccaten, Canzonen, Ricercaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giquen zu sonderbaren nutzlichen Gebrauch für Spineten, Orgelen und Instrumenten, von dem weit- und Weltberühmten künstlichen Organisten

Joan Jacob Froberger

der gelehrten musikalischen Welt u. allen deroselben Liebhabern zu ganz angenehmer Nutzbarkeit erfunden. Zu finden bei Ludwig Burgeat. — Anno MDCXCIII. (Frankfurt a. M.).“ —

Diese, 26 Jahre nach seinem Ableben gedruckte Sammlung enthält 9 Toccaten (in G, F, Gb, C, D♯, G, E♮, D♮, A♮), 1 Phantasie sopra il signo Sol, la, re, 2 Ricercaren in D und E, 2 Capriccio in G und D.*)

Die Toccaten schliefsen sich der alten Form insofern an, als sie zum grofsen Teil auf den Gegensatz von Akkord und Figur basieren; bei sämtlichen aber folgt Froberger dem Vorgange A. Gabrielis, indem er selbständige fugierte Sätze — meistens in klaviermäfsiger Tripel-Bewegung — zwischen jene Urelemente der Toccate einschiebt. Auf Frescobaldi deuten die mordentartigen Figuren, — nichts weiter; von der imposanten Geistesgröfse dieses Meisters kein Zug! Dafür hin und wieder eine virtuose Bijouterie.

---

*) Beisp.-Samml. Nr. 132 und 133.

Klangbarer — wenn auch nicht „klangselig“ — sind die anderen Sätze; findet sich in der Phantasie und in den Ricercaren der Ernst des Lehrmeisters, so entwickeln die beiden Capriccios die Neigungen des Klavierspielers. Ein drittes und ein viertes Capriccio, jenes in F, dieses in G, stehen in einer andern, mir im übrigen unbekannt gebliebenen Sammlung. Beide greifen weit über den gewöhnlichen Umfang hinaus und zeigen innerlich viel Mannigfaltigkeit. Es sind virtuose, brillante Klavierstücke, die uns in das eigene und eigentliche Künstlerwesen Frobergers einführen. Er war Klavierspieler. Wo er sich als solcher fühlt, als solcher schafft, da erst wird er der Schüler seines Meisters, ohne sich zu dessen jeweiligen Bizarrerien zu verirren. Noch ist zu weniges von ihm bekannt, um ein vertretbares Urteil über ihn abzugeben. —

Von höherer Bedeutung, als Zachau, Kirchhoff u. a. ist der im April 1667 zu Geysing geborne Johann Kuhnau, seit 6. Mai 1701 Kantor bei der Thomas-Kirche und Schule in Leipzig nach Schelles Tode. Vorher (seit 1684) bekleidete er die Organisten-Stelle bei derselben Kirche. Er war nicht weniger wissenschaftlich und sprachlich, als musikalisch gebildet, obwohl er in der letztern Beziehung Ausgezeichnetes leistete, wie seine vielen Gesang- und Klavierwerke*) beweisen. Für die Orgel ist mir von ihm nur ein einziger Satz, die Bearbeitung der Melodie: „Ach Herr, mich armen Sünder,**) als Vorspiel bekannt. Es ist ein Prachttsück, schlicht und anspruchslos gehalten, dabei reich an überraschenden und nachdrücklichen Harmonien und von ergreifender Wirkung.***)

---

*) Neue Klavier-Übung. Erster Teil, bestehend in 7 Partien, aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Tons. — Leipzig 1689.

Andrer Teil, das ist 7 Partien aus dem Re, Mi, Fa, oder Tertia minore etc. 1692 (1695).

Joh. Kuhnauens Frische Klavierfrüchte oder 7 Sonaten. 1696 (1724).

Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform. 1700. (C. F. Becker „Die Hausmusik etc.“ S. 46.)

**) Beisp.-Samml. Nr. 136.

***) Durch die Güte des Herrn Musikdirektor Frankenberger in Sondershausen mitgeteilt erhalten.

Dritte Abteilung.

Samuel Scheidt und Girolamo Frescobaldi.

Derselbe Zeitraum, den S. Scheidts Leben ausfüllt, schliefst auch dasjenige Frescobaldis ein. Der Letztere gründete seinen Ruf im Jahre 1616 durch zwei Bücher Orgel-Toccaten; wenige Jahre später (1620) trat Scheidt mit seinem bedeutenden Erstlingswerke: „Cantiones sacrae" hervor, dem bald darauf (1624) die epochemachende „Tabulatura nova" für die Orgel folgte. Frescobaldi war im Jahre 1580, Scheidt 1587, der eine zu Rom, der andere zu Halle geboren; — über beide Städte zieht sich derselbe Mittagsbogen. Beide Künstler setzten die Höhenmarke ihrer Kunst für immer fest durch ihr erstes Orgelwerk, das sie in dem gleichen Lebensalter schufen.

Es ist natürlich, dafs zwei in derselben Kunst so hervorragende und in deren Geschichte bleibend verzeichnete Zeitgenossen zu einer eingehenden Vergleichung ihres Seins und Wesens auffordern; man vermag sie sich gar nicht zu denken ohne lebendige, zwischen ihnen hinüber und herüber gehende Beziehungen, und demnach nicht ohne bezeichnende Ähnlichkeiten. Gleichwohl sind diese Ähnlichkeiten nicht vorhanden. — Die beiden Meister lebten (— der eine seit 1614 als Organist an der Hauptkirche der katholischen Christenheit zu Rom, der andere, seit vielleicht demselben Jahre, in der eigenen Vaterstadt inmitten protestantischen Landes an der Hofkirche eines protestantischen Fürsten —) durch Religion und Länderstrecken voneinander getrennt ohne jede äufsere Berührung. Die Möglichkeit einer persönlichen Begegnung war allerdings gegeben im 1. Jahrzehent des 17. Jahrhunderts, als Frescobaldi sich in Flandern befand, wo Philipp und Cornet lebten; aber es ist nicht der geringste Grund vorhanden, anzunehmen, dafs er die protestantischen Niederlande und namentlich Amsterdam besuchte. Ebenso bleibt es zweifelhaft, ob Scheidt sich schon vor 1608, der Zeit der Rückkehr Frescobaldis, bei Swelinck befand, unwahrscheinlich ist dies aber nicht. Selbst in dem Falle, dafs diese günstigen Umstände zusammengetroffen wären, so würden beide sich schwerlich gesucht haben: denn beide waren jung und unberühmt; 20 Jahre später würde es anders gewesen sein. Später fällt jeder Gedanke an eine persönliche Bekanntschaft oder an schriftlichen Verkehr fort. Kannte einer die Werke des andern, um daraus Vorteil für die eigenen zu ziehen, so könnte dies nur Scheidt gewesen sein, dessen Haupt- (und 1.) Werk für die Orgel 8 Jahre nach demjenigen Fr.s gedruckt wurde, abgesehen davon, dafs die Italiener wenig Veranlassung und Neigung hatten, deutsche Musik bei sich einzuführen. Man wird aber in der „Tabulatura nova" vergebens nach einem irgendwie hervortretenden Zuge suchen, der nur

von Frescobaldi und von keinem andern entlehnt sein könnte. Scheidts Künstlertum beruht, was die von aufsen empfangenen Eindrücke betrifft, lediglich auf dem bei Swelinck Erlernten; alles Neue, was er bringt, weist auf ihn selbst oder auf die geregelte und solid-beschränkte Schule jenes holländischen Meisters zurück; von dem Phantastisch-Genialen des Italieners findet sich keine Spur. Scheidt, der Protestant, war in seiner Musik orthodox, der Katholik Frescobaldi freisinnig. —

Dieser letztere steht, wenn nicht am Ende, so doch auf dem Gipfelpunkte einer längern, zu ihm allmählich aufsteigenden Reihe von vaterländischen und anerkannten Künstlern, durch die er zwar gefördert, nicht aber in seinem Künstlersein bedingt wurde. In dem nach ihm folgenden Jahrhundert sinkt das italienische Orgelspiel allmählich herab. Eine bei weitem dürftigere Zeit, als sie Frescobaldi folgt, geht Scheidt voraus. Ihm blieb der förderliche Einflufs einer bestehenden, in natürlicher Entwicklung aufsteigenden Kunst gänzlich entzogen; die guten deutschen Orgelkünstler lebten vereinzelt und durch die Koloristen dem Auge entrückt: was Scheidt wurde, hat nicht das Heimatland, sondern die Fremde aus ihm gemacht. Dagegen stirbt nach ihm die Kunst nicht allmählich ab, sondern sie entwickelt sich — zum grofsen Teil in von der Kirche ihr vorgezeichneten Bahnen — in einer Reihe tüchtiger Meister, die sich, wenn auch nicht stets in gleicher Höhe, doch ununterbrochen fortsetzte. —

Vollkommene Beherrscher der kontrapunktischen Kunst waren beide; auch eignete ihrem Künstlerwesen jener altniederländische Zug, der an der Lösung schwieriger Aufgaben ein besonderes Genügen fand. Scheidt erbte diese Neigung vom Lehrer, zugleich durch dessen strengen Unterricht geleitet und geregelt. Daher gehen die verwickelteren Aufgaben, die er sich stellt, nie aus den Schranken der Kunstlehre hinaus, noch weniger verhalten sie sich gegnerisch zu derselben. Nach ihren Regeln sind seine Motive und deren Bearbeitung gefafst, mag die letztere noch so kunstvoll angelegt sein. Die Kunst-Rätsel, welche er aufgiebt, stehen als Zugaben am Ende des Buchs. — Anders bei Frescobaldi! Seine Rätsel liegen in den Arbeiten, im Buche selbst; es bleibt keinem erlassen, die Beharrlichkeit in der Lösung zu bewundern — oder die eigene auf die Probe zu stellen. „Verstehe mich, wer kann, — ich verstehe mich!“ sagt Frescobaldi. Mit dieser genialen Laune, die ihm den harten Tadel eines neueren Kunstrichters*) zuzieht, und gegen das Geschick seiner Arbeit fast sorglos erscheinen läfst, verbindet sich in der Wahl seiner Aufgaben nicht selten eine gegen die Schulregeln sich auflehnende Keckheit, oder ein mit den höheren Kunstgesetzen nur schwer zu vereinbarender Eigensinn. Wenn z. B. jene seiner Arbeiten, in denen er freiwillig auf die Anwendung des Sekundenschritts verzichtet oder die geforderten natürlichen Fortschreitungen absichtlich nach der entgegengesetzten Richtung kehrt, nicht schlechthin in das Gebiet des Unkünstlerischen verwiesen werden, so ist dies der genialen Meisterschaft zu danken, mit welcher er seine abenteuerlichen Zwecke zu erreichen versteht. Er ist unter allen Orgelspielern, die je gelebt haben, der einzige, der solche Aufgaben denken und lösen konnte. Keine Schule hat ihm diese Fähigkeit beigebracht; sie war bei ihm ein Wiegengeschenk, wie es die Natur jeweilig dem einzelnen mit auf den Weg giebt, zu Gunsten, oder zu Ungunsten, stets aber zu kennzeichnender Ausprägung der Individualität.

Wenn die Vorliebe für eine reichliche Anwendung von Figuren bei dem deutschen wie bei dem italienischen Meister eine gleich grofse ist, so weichen sie doch in der Art, wie ein jeder von ihnen vorzugsweise seine Figuren bildet, wesentlich voneinander ab. Scheidt, indem er die lebhafte Bewegung, dem dahin gleitenden Flusse gleich, längere Zeit in einer und derselben Stimme fortdauern läfst und sich dabei vornehmlich der Sekundenschritte bedient, figuriert melodisch, seine Figuren bilden Gänge. Frescobaldi dagegen formuliert die Figuren als engbegrenzte Tongruppen im Bereiche des einzelnen Akkords, bald in diese, bald in jene Stimme verlegt;

*) Fétis.

er regt das Innere der Tonmassen auf, dafs sie in lebhaften Wellenstöfsen aufsprudeln: seine Figuration ist harmonisch. Hierbei hat ein jeder — was zu bemerken nicht uninteressant — gerade denjenigen Weg eingeschlagen, der, nach der heute gangbaren Annahme, der Neigung der Künstler aus den beiden Nationalitäten entgegengesetzt war. Scheidt, aus dem Lande der Harmonisten, wählte das melodische, Frescobaldi, der Pflegestätte der Melodie entstammt, das harmonische Element für seine Tongruppen, und während der Deutsche in dieser Beziehung A. Gabrieli, C. Merulo und anderen folgte, nähert sich der Italiener der musivischen Arbeit der deutschen Koloristen, soweit Geistes-Reichthum und Armut sich einander nähern können. Einen Umstand, der hierbei von Einflufs war, wie er auch zugleich eine wesentliche Verschiedenheit zwischen den beiden als Orgelspieler glänzenden Meistern begründet, darf zu erwähnen nicht übergangen werden. Scheidt zählt nach Anzahl und Wert seiner Vokal-Kompositionen zu den bedeutendsten Gesangs-Komponisten seiner Zeit; sie zunächst, nicht seine Orgelwerke, machten ihn zu einem der berühmten drei S.; was er, beeinflufst von der Eigenschaft des Gesangs-Komponisten, für die Orgel schrieb, ist, quantitativ genommen, fast wenig zu nennen und könnte als das Ergebnis einer Neben-Beschäftigung angesehen werden.

Nebenbeschäftigung für Frescobaldi war die Gesangs-Komposition; er lebte und webte in seinem Instrumente, in das er sich, als in sein Element, mit ganzem Sein und Wesen vertiefte. Er war geborener, Scheidt gebildeter Orgelspieler. —

Die Orgel behandelt Frescobaldi fast ausschliefslich in ihrer Totalität; sie ist ihm ein in sich eben so unteilbares Instrument, wie das Klavier, für welches er seine Arbeiten mitbestimmte. Die weitaus gröfsere Anzahl seiner Tonsätze ist für das volle Werk („organo ripieno“) oder was dem im Sinne der Italiener entspricht, gedacht. Auf einen von ihm vorausgesetzten Wechsel in Tonstärke und Farbe innerhalb eines Satzes läfst sich nur höchst selten mit einiger Sicherheit schliefsen; dagegen verlangt der Charakter mancher Stücke, dafs sie mit einer sanften Stimme, oder vielmehr mit der einzigen sanften Stimme, welche die damaligen italienischen Orgeln hatten (Flauto) gespielt werden. — Gegenteilig verfährt Scheidt. Er verwendet das Instrument gern in seinen Einzelheiten, er instrumentiert. Das den italienischen Orgeln gegenüber reichere Material der Deutschen nutzt er sorgfältig aus, während Frescobaldi von dem, was Antegnati und Diruta über Registerzusammenstellungen Vielfältiges sagen, kaum mutmafsliche Notiz nimmt. Der eingehenden Anweisung zur Anwenwung und Verbindung der Orgelstimmen, welche Scheidt giebt, kann man kein einziges Wort Frescobaldi's gegenüberstellen. Und wenn jener das Pedal ohne Ausnahme obligat, vielseitig, ja mehrstimmig behandelt, so giebt uns Frescobaldi überhaupt nur in drei Sätzen Gelegenheit, seinen sehr beschränkten und beliebigen Gebrauch des Pedals kennen zu lernen.

Umgekehrt aber stellt sich das Verhältnis zwischen den beiden Meistern in Betracht — nicht der äufseren Ausdrucks-Mittel, sondern des Ausdrucks selbst, des geistig belebten, poetisch aufgefafsten Vortrags. Hierüber äufsert sich Fresobaldi ebenso beredt, als Scheidt sich schweigsam verhält. Mit derselben Kühnheit, welche ihn ohne weiteres altes uud neues Tonsystem — oder was von dem letztern damals vorhanden war — miteinander vertauschen läfst, vertauscht er momentan das herrschende Zeitmafs mit einem schnellern oder langsamern, oder geht, das geregelte gänzlich aufgebend, in eine freie Bewegung, in das „tempo rubato“ über, indem er für die Orgel (und das Klavier) jene Vortragsart einführt, welche zu derselben Zeit bei den Madrigalien bezüglich der Bewegung als die richtige galt. Wo das eine oder das andere zu geschehen habe, welche seiner Werke vornehmlich davon betroffen werden, setzt er mit einer an Besorgnis grenzenden Ausführlichkeit auseinander, die zu jenem gleichgültigen „Verstehe mich, wer kann!“ einen entsprechenden Gegensatz bildet. — Zu solch einer freisinnigen Auffassung sind die Werke des ruhigen Scheidt in keiner Weise angethan. Von einem zum andern oder gar Entgegengesetzten überzuspringen,

liegt nicht in seiner Natur, das lehrt schon sein vorsichtiges Fortschreiten vom Alten zum Neuen, wie nicht minder das längere und behagliche Ausspinnen der Figuren in einer und derselben Stimme; demgemäfs setzt er auch bei einem jeden seiner Tonstücke das Zeitmafs als ein durchaus unveränderliches voraus, wie es die Regel mit sich bringt.

Der genialere, der mehr durch sich selbst bedingte Meister war Frescobaldi. Aber seine Genialität verleitet ihn nicht selten zu Unternehmungen, die, so interessant sie und ihre Ausführung auch sein mögen, dennoch zu subjektiver Art sind, als dafs sie auf die allgemeine Fortentwicklung der Orgelkunst den förderlichen Einflufs auszuüben vermocht hätten, wie Kunstwerke thun, die naturgemäfs erweiterten, nicht eigensinnig ausgedehnten Kunstgesetzen folgen. Frescobaldi blieb in dem, worin er das Hervorragendste schuf, ohne glückliche Nacheiferer; seine „Bizarrerien“ verdunkelten oder verschlossen anderen den Weg zu der Höhe, auf welcher er nun allein steht. — Anders wirkte Scheidt, der zwar viel Neues, aber nichts Absonderliches, Capricciöses bringt. Er ist ein trefflicher und zuverlässiger Führer. So weit er auch voraus sein mag: der Nachfolgende verliert ihn und den Weg, den er geht, nie aus den Augen, und wird durch keinen Zweifel, ob er das Vorbild wohl erreichen werde, gehemmt oder entmutigt. — Der Einflufs dieses Meisters auf das spätere Geschlecht trifft vorzugsweise das Orgelspiel; er ist dieserhalb ein beschränkter, zugleich aber ein gesicherter; die Genialität Frescobaldis ergiefst ihre Wirkungen über das enge Bett der Orgelmusik hinaus; sie hat möglicherweise das gesamte Kunsttreiben befruchtet, aber gerade dem besondern Zweige der Kunst, in welchem sie ihren Ausdruck suchte und fand, eine über den Meister selbst hinausreichende Förderung nicht gewährt. Derer, die von Scheidt lernten, ist eine lange Reihe; Nord-Deutschland war ihre, wie seine Heimat. Die Nachfolger Frescobaldis finden sich zerstreut, die bedeutenderen in Süd-Deutschland, wo der katholische Kultus die Anwendung freierer Formen im Orgelspiel begünstigte, nur wenige und untergeordnete in des Künstlers eigenem Vaterlande. In dem gröfsten deutschen Orgelmeister*) vereinigen sich die Einflüsse beider. Die Freisinnigkeit in der Behandlung und die absolute Beherrschung des Instruments, die wir bei S. Bach bewundern, erinnert an Frescobaldi, die aufserordentliche Technik in den Figuren an Scheidt, der ihm auch in künstlicher Registermischung vorausging.

An beide, hier zu einander in Vergleichung gestellte Meister darf man nicht in der Erwartung herantreten, sie sogleich in ihrer Bedeutung vollkommen erkennen und würdigen zu können. Was sie uns hinterlassen haben ist einer Zeit entstammt und unter Kunstverhältnissen entstanden, welche zwei und ein halbes Jahrhundert hinter uns liegen. Vergänglich und wandelbar, wie Zeit und Verhältnisse sind, ist manches von dem, was von ihnen auf die Werke unserer beiden Künstler überging, für unser Auge zu einer Verhüllung geworden, welche es erst durchdringen mufs, bevor es zum Kern, zum eigentlichen Wesen jener Kunst-Schöpfungen gelangt. So läfst Scheidt bei der ersten Begegnung fast kalt, wiewohl er die Aufmerksamkeit erregt; Frescobaldi frappiert, ja stöfst zurück; beide werden erst anziehend bei genauerer Bekanntschaft, der Deutsche nicht ohne Rücksicht auf seine reformierende Stellung, der Italiener um sein selbst willen. —

Die ungefähr mit dem Tode der beiden soeben besprochenen Orgelmeister eintretende 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts umschliefst jene wichtige Epoche der Kunstgeschichte, in welcher das moderne Harmonie-System zum endlichen Abschlufs geführt und zugleich die Orgel zur vollkommenen Darstellung desselben durch die Erfindung und Einführung der gleichschwebenden Temperatur geschickt gemacht wurde. Beide, nach langjährigem Wagen und fortgesetzter Bemühung erreicht, brachten dem Künstler die volle Freiheit der Bewegung auf dem Gebiete der Harmonie, das erstere

*) Ph. Spitta: „J. S. Bach“, I, 418.

im Reiche des Gedankens, die letztere auf dem Felde der Ausführung durch die Orgel und die übrigen Tasten-Instrumente. In dem Verlaufe der gegenwärtigen Darstellung ist zu verschiedenen Malen gelegentlich auf die der Stimmung der Tasten-Instrumente zum Grunde liegende, dem Gutdünken des Stimmenden anheimgegebene ungleichschwebende Temperatur und die Beschränkung, die daraus für den Spieler hervorging, hingewiesen worden, der Leser wird sich hierbei zunächst an Schlick und seine Vorliebe für den „süfsen" Wohllaut von as, die ihn gis als Leitton zu A aufopfern läfst, erinnern. Es würde aber für die Beurteilung der in dem vorausgegangenen besprochenen Künstler und Kunstwerke ein wesentliches und einflufsreiches Moment fehlen, sollte es bei den gelegentlichen Anmerkungen sein Bewenden haben; vielmehr erscheint es unerläfslich, mit einigen eingehenden Worten die wahrhaft drückende Sklaverei, in welcher unsere Vorgänger bis nahe zum Ausgang des 17. Jahrhunderts seufzten, anzudeuten.

Wenn die 12 Quinten, welche aus den im Bereiche einer Oktave liegenden 12 chromatischen Tönen, eine sich an die andere anschliefsend, gebildet werden können, vollkommen rein, d. h. nach dem natürlichen Verhältnis von 2:3 gestimmt werden, so trifft die letzte Quinte nicht genau mit der Oktave des Ausgangstones zusammen, sondern geht um das sogenannte Komma darüber hinaus. Um die reine Oktave zu gewinnen, mit welcher aus guten Gründen unsere Tonleiter abgeschlossen wird, mufs dieser Überschufs durch Erniedrigung anderer Töne beseitigt, es mufs „temperiert" werden. Dies Temperieren geschah bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts so, dafs nur einige der Quinten soweit, als zur Herstellung der Oktave nötig war, vertieft, die übrigen aber vollkommen rein gestimmt wurden. Eine derart gestimmte Orgel stand in ungleichschwebender Temperatur. Sie bot einige Tonarten tadellos rein, die übrigen dagegen bis zur Unbrauchbarkeit unrein. Noch vor Abschlufs des 17. Jahrhunderts*) machte der halberstädtische Organist Andreas Werkmeister ein Temperier-Verfahren bekannt, wonach der Überschufs auf alle Töne verteilt, jede Tonart also etwas unrein wurde. Nach dieser „gleichschwebenden" Temperatur in Tonverhältnissen, deren geringe Trübung das Ohr durchaus nicht empfindet, werden jetzt alle unsere Tasten-Instrumente gestimmt; sie bieten nunmehr dem Spieler das volle unbegrenzte Reich der Harmonie.

Werkmeisters gleichschwebende Temperatur erhielt den Beifall wenigstens seiner namhaftesten Zeitgenossen, obwohl es derselben auch nicht an Gegnern fehlte. Welchen Einflufs sie schon nach wenigen Jahren übte, läfst sich aus den vielen harmonischen Zirkeln, die theoretisch und praktisch aufgestellt und bekannt gemacht wurden, wie aus den zahlreichen darüber geschriebenen Abhandlungen erkennen. Eine sehr früh gereifte Frucht dieser Temperatur ist J. S. Bachs „wohltemperiertes Klavier" (1722), ein Werk, woraus die unverholenste und nachhaltigste Anerkennung von Werkmeisters Erfindung hervorgeht. — Die Gegnerschaft des Orgelbauers Gottfried Silbermann, eines ebenso vorzüglichen Arbeiters, als eigensinnigen Mannes, blieb auf dessen ungleichschwebend temperierte Werke beschränkt. G. A. Sorge, streitbaren Angedenkens, welcher zwei Silbermannsche Orgeln kannte, äufsert sich darüber in seiner drastischen Weise folgendermafsen:*) „Die Triades (Dreiklänge) as c es, des f as, ges b des, h dis fis, und unter solchen sonderlich as c es ist wegen der gantz unleidlichen Quint as es, die mehr eine Dissonantz als Consonantz ist, unleidlich zu hören. Und weil es g b mit as c es, ingleichen e gis h mit h dis fis gar nahe verwandt sind; so müssen diese zwey Tonarten das Unglück ihrer nechsten Anverwandten auch gar starck mit empfinden, wodurch von den 12 grofsen Tonarten oder so genannten Dur-Tönen ihrer 6, und also die Helffte der-

*) 1691.

*) Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso musices von der Prätorianischen, Printzischen, Werckmeisterischen, Neidhardtischen und Silbermannischen Temperatur etc. etc. Lobenstein. (1748.) — Adlung „Musikal. Gelahrtheit" (Erfurt, 1758), S. 319, Anmerk. i.

selben, fast unbrauchbar werden, und ohne den allergröfsesten Eckel, Verdrufs und Widerspruch des Gehörs nicht gebraucht werden können. — Da auch ferner noch 4 grofse Tonarten, als Cdur, Gdur, Ddur und Adur also beschaffen, dafs sie bey ihrem natürlichen Sprengel und Bezirk der 4 greulichen Tertzen nicht entrathen können, so wird ihnen allen dadurch ein Klexgen angehängt. Z. E. will Cdur in seine Tertz Emoll ausweichen, so mufs es durch die häfsliche Tertz h-dis geschehen; will Gdur nur in die Sext Emoll, die bey ihm immerfort vorkömmt, so kömmt ihm wiederum die scheufsliche Tertz h-dis in Weg; will es in seine Tertz Hmoll ausweichen, so mufs es durch die barbarische Tertz fis-ais geschehen; will Ddur in seine Sext Hmoll, oder in seine Tertz Fismoll ausweichen, so weisen ihm die fürchterlichen Tertzen fis-ais und cis-eis die Zähne — — — — —"

Dieser Auszug — denn Sorge ist mit seinen Ausstellungen noch lange nicht zu Ende! — wird genügen, dem Leser eine Vorstellung zu geben von der Lage, in der sich die Orgelspieler unter der Herrschaft irgend einer ungleichschwebenden Temperatur, wenn auch nicht gerade der Silbermannschen, befanden. Waren auch alle solche Temperaturen sich nicht gleich, sondern manche günstiger und den Spieler weniger beschränkend (Luython und Frescobaldi lassen wenigstens darauf schliefsen), als andere: ein Hemmnifs, auf der Orgel den freien harmonischen Schritten nachzufolgen, deren sich die gesamte übrige Kunstpraxis bediente, blieben sie doch, selbst wenn man dabei nicht mehr als das amtliche Orgelspiel im allerengsten Sinne ins Auge fafst. Denn die ungleich schwebende Temperatur verhinderte es nicht selten, eine Melodie in die passende Tonhöhe zu legen, noch mehr erschwerte sie die harmonische Begleitung der nach den Grundsätzen des neuen Systems erfundenen Melodien. Und an solchen waren die letzten zwei Drittel des 17. Jahrhunderts besonders reich. Die bedeutendsten Liederdichter der evangelischen Kirche*) gaben ihre Lieder-Sammlungen mit Melodien von gleichzeitigen, im Sinne der Zeit schaffenden Tonsetzern heraus, oder wenn dies nicht, so fanden sich doch bald die Sänger, welche dem Mangel abhalfen. In Einleitung und Begleitung dieser Weisen mufsten die Organisten den jenen zu Grunde liegenden harmonischen Grundsätzen folgen; dieses zu können, war die gleichschwebende Temperatur das einzige Mittel, sie war notwendig geworden, und liefs demzufolge — von verschiedenen angestrebt — auch nicht lange auf sich warten.

Der Abschlufs des modernen Harmonie-Systems und die gewonnene Möglichkeit, dasselbe frei und ungekürzt auf der Orgel und den Tasten-Instrumenten darzustellen, machten der unbehaglichen Zeit des Übergangs und dem Schwanken zwischen dem alten und dem neuen System ein Ende. Beide standen sich nicht mehr gegenüber, sondern nebeneinander und jedes in seinen Rechten anerkannt. Die spätere Folge davon war das Zurückführen der harmonischen Begleitung der aus dem alten System hervorgegangenen und im kirchlichen Gebrauche gebliebenen Melodien auf diejenigen Grundsätze, welche als das alte System charakterisierend gelten. Die Achtung vor diesen Reliquien liefs eine versuchte Modernisierung derselben von einem solchen Mifserfolge begleitet sein,*) dafs jeder fernere Versuch unterblieb. —

Die Einführung der neuen Lieder und ihrer Weisen geschah natürlich nicht mit einem Male, auch nicht an allen Orten des protestantischen Deutschlands gleich schnell; es konnten also auch die damit für das Orgelspiel verbundenen umgestaltenden Folgen nicht überall zu gleicher Zeit hervortreten. Verhältnismäfsig sehr früh scheint dies in dem musikkundigen, sangeslustigen Thüringen geschehen zu sein. In den uns erhalten gebliebenen Vorspielen von dem in Thüringen geborenen**) und gebildeten Schleswiger Domorganisten Nik. Hanff**,) v. Christoph,***)

*) Paul Gerhardt (1606—1676); Johann Rist (1607—1676); Joh. Frank (1618—1677); Angelus Silesius (1624—1677) u. a. — Joh. Crüger (1598—1662); G. Ebeling (1666); Schop (1650) u. a.

*) A. Hiller. (M. vergl. Mortimer „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation". 1821. S. 15.)

**) Zu Wechmar, 1630—1706.

***) 1643—1703.

v. Michael*) und Bernhard Bach**) sind die modernen Anschauungen vollkommen klar und als ein Selbstverständliches ausgesprochen; was noch bei Scheidt als eingedrungen und eindringend sich darstellt, ist dort bereits zum Berechtigten, zum Wesen Gehörenden geworden. Schon bei Heinrich Bach, der die gleichschwebende Temperatur als ein Abgeschlossenes nicht kannte, da er, 1615 geboren, 1692 verstarb, dienen die mitunter zahlreichen Versetzungszeichen sichtbar zur Glättung der Modulation und nicht mehr als blofse, dem modernen Ohr gemachte Zugeständnisse; so weit war man also seiner Zeit in der Ausgleichung vorgeschritten. —

Das katholische Orgelspiel in Süd-Deutschland erfuhr selbstverständlich die Einflüsse nicht, welche die modern gedachten neuen Melodien im nördlichen protestantischen Deutschland auf das Orgelspiel ausübten, da die katholische Kirche damals den Gemeindegesang noch gar nicht oder doch nur in sehr beschränkter Ausdehnung aufgenommen hatte, und der Organist lediglich auf die Einleitung und Begleitung zu den alten Priestergesängen angewiesen war. An diese letzteren, an die ihnen zu Grunde liegenden sogenannten „Töne“, schlossen sich denn auch noch für längere Zeit jene toccatenartigen kurzen Vorspiele, wie man sie in X. Murschhäusers „Octi Tonium nov. org.“ (1696), in dem „Wegweiser, die Orgel recht zu schlagen“ (1692)***) und in anderen ähnlichen Werken aus jener Zeit findet, in allerdings verschwindender Abhängigkeit an. Das aus dem süddeutschen katholischen Kreise hervorgegangene Hauptwerk ist der bis heute noch nicht übertroffene „Apparatus musico organisticus“ von Georg Muffat (1690). In harmonischer Beziehung auf dem Boden der Zeit stehend, verbindet diese Sammlung von Toccaten in gröfserer, nicht selten neuer Form unter nicht gewöhnlichen Ansprüchen an den Spieler tüchtige Arbeit und gesunde, kernhafte Gedanken. Keiner der späteren katholischen Organisten, auch der vielgenannte und fruchtbare Segert*) nicht, hat den ehemaligen fürstl. Passauischen Pagen-Hofmeister und Kapellmeister erreicht.

Ein Wiederschein des längern lebendigen Gebrauchs der alten Töne läfst sich bei einigen süddeutschen protestantischen Orgelmeistern, wie z. B. bei Kindermann und Scherer, auch in der Spethschen Sammlung wahrnehmen, mag dies nun von der Nachbarschaft, von der Neigung, oder von irgend einem andern Grunde herrühren. Das Herbe dagegen in den Werken der Nord-Deutschen: Reinken, Buxtehude, Bruhns u. a. ist weniger ein Nachklang der alten Töne, als vielmehr eine Eigenschaft der nordländischen Denkweise; jedoch erscheint die Bemerkung nicht überflüssig, dafs nach den auf uns gekommenen Choralvorspielen Buxtehudes, welche ohne Ausnahme zu Melodien, die den alten Tonarten angehören, geschrieben sind, mit der Einführung neuer Tonweisen im nördlichen Deutschland nicht allzu eilig vorgegangen wurde. Der Umstand, dafs neuere Lieder in den Gesangbüchern stehen, beweist noch nichts für deren Einführung im Gottesdienste.

Zu der der Orgel in doppelter Beziehung gewonnenen Freiheit: der des unbeschränkten Gebrauchs der Harmonie und des Instruments, fügt sich durch die glückliche Abwendung der kirchlichen Dichtung vom Dogmatischen und Lehrhaften ein nunmehr dahin einkehrendes tieferes und wärmeres Gefühlsleben, wodurch das Kirchenlied zu dem ihm seither entfremdeten Gebiete des Musikalischen zurückgeführt wird. Mit dem 18. Jahrhundert erhebt sich das Choral-Vorspiel über das Formale hinweg und wird zum poetischen Gebilde; Michael Gotthardt Fischer († 1829) wurde darin der unübertroffene Meister; seine Choralpräludien ver-

*) 1648—1694.

**) 1676—1749.

***) Kompositionen für die Orgel aus dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert, herausgegeben von Fr. Commer, Heft I u. III.

**) Joseph Segert (Zekert), geb. zu Rzepin in Böhmen um 1720, Organist zu Prag, gest. daselbst am 22. April 1782. Seine Orgel-Kompositionen finden sich am vollständigsten im „Museum für Orgelspiel“ — Prag, Marco Berra.

binden in bescheidener Ausdehnung und bei streng orgelmäfsiger Haltung meisterhafte Arbeit, gewählte und gleichwohl ungesuchte Harmonie, mit anmuthender Melodik und ergreifendem Ausdruck. Diese kleinen Kunstwerke des thüringer Organisten, — wie sie vor zwei Menschenaltern als modern galten, so gelten sie heute noch als modern. Das heifst: sie veralten nie!

Nachtrag.

Gleich nach der Ausgabe der 1. Lieferung erhielt ich von dem Grofsherzoglichen Chor- und Musikdirektor Herrn Dr. O. Kade in Schwerin die Mitteilung, es fehle in Nr. 2 der Beispiel-Sammlung (Ricercare von Palestrina) ein Takt; zugleich beanstandete er verschiedene der in unserm Abdruck angewandten Versetzungszeichen. Jener durch ein Versehen meinerseits herbeigeführte Fehler ist sofort getilgt, und ein Abzug der rektifizierten Platte wird spätestens der letzten Lieferung beigegeben werden. Was die Versetzungszeichen betrifft, deren Beseitigung Herr Dr. Kade verlangt und bezüglich deren ich mich zum gröfsern Teil mit ihm in Übereinstimmung befinde, so folgt hier das Verzeichnis derselben in Taktzählung nach der rektifizierten Platte:

Takt 3: ♮ und ♯.
„ 6: ♮
„ 9: b.
„ 11: ♯ im Alt.
Takt 15: ♯, (♮).
„ 20: das 2. ♯.
„ 21: ♮ und ♯.
„ 22: ♮, (b).
Takt 24: ♯, ♮, ♮.
„ 25; ♯.
„ 26: ♯ und ♮.
„ 27: (b), ♮. (b).
„ 30: ♯.
„ 31: ♮.
Takt 34: b.
„ 36: ♯.
„ 41: ♮.
„ 43: ♮.
„ 44: ♮.

Die Abschrift, welche Herr Kade besitzt, steht in 4zeiliger Partitur (G-Schlüssel auf der 2., C-Schlüssel auf der 2., 3. und 4. Linie) und stammt vermutlich aus Dresden; die meinige, etwa i. J. 1834 geschrieben, steht in italienischer Orgeltabulatur und rührt wahrscheinlich von Fuchs in Wien her. Von dem Werke Palestrinas ist bis jetzt weder ein Autograph, noch eine gleichzeitige Abschrift aufgefunden.

Noch benutze ich diese Gelegenheit, den Leser zu bitten, im 41. Takt f durch einen Punkt zu verlängern, das $\bar{c}$ eingestrichen zu streichen und auf d die Oberquinte a folgen zu lassen.

Sachregister.

(Die einfachen Ziffern zeigen die Seite an, die beistehenden Sternchen weisen auf die Anmerkungen; eine beigesetzte Nr. bezieht sich auf die Beispiel-Sammlung.)

T.

U.

V.

W.

Z.

Orts- und Personen-Namen.

D.

E.

F.

G.

H.

Verzeichnis

der

geistlichen und weltlichen Lieder und Gesänge, welche im Text erwähnt werden.

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.